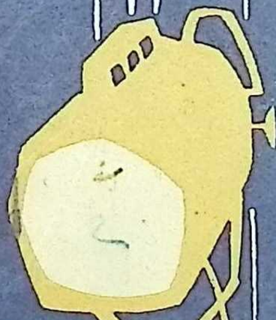
தமிழ் நாடக வரலாறு



கவிஞர். கு.சா. கிருஷ்ணமூர்த்தி

ாதி பதிப்பகம்

தமிழ் நாடக வரலாறு

கவிஞர் கு. சா. கிருஷ்ணமூர்த்தி



வானதி பதிப்பகம்
தி.நகர் · சென்னை-17

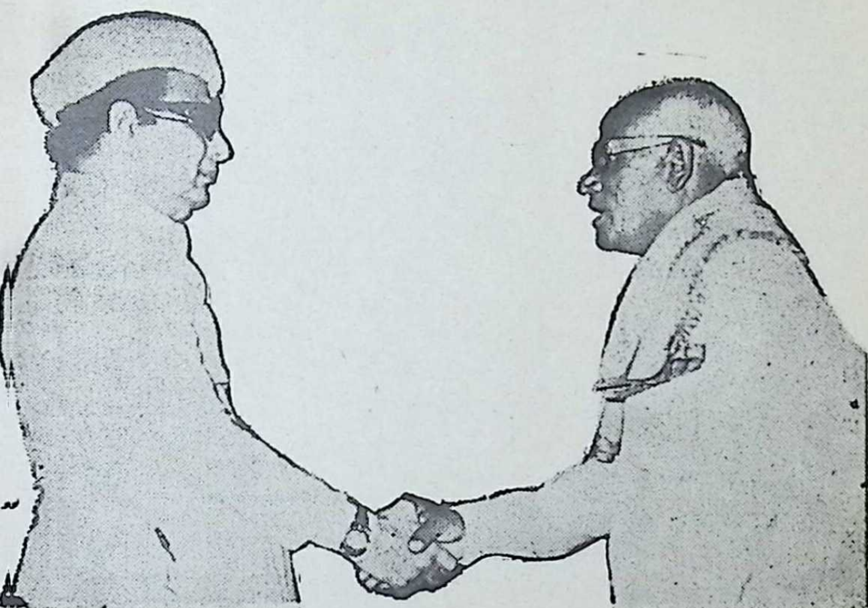
முதற்பதிப்பு : ஜூன், 1979

திருநாவுக்கரசு தயாரிப்பு

விலை ரூ. 10-00

அச்சிட்டோர் :
முவேந்தர் அச்சகம்
சென்னை-14

அன்புப் படையல்



நாடகத்தாய் மடிதவழ்ந்து வளர்ந்துயர்ந்து
நவரசநற் கலைபயின்று திரைய ரங்கில்
ஈடிணையே சொலற்கரிய நடிகனாகி
இந்நாட்டின் முதலமைச்சர் பொறுப்பையேற்றுப்
பீடுபெற்றுப் பெரும்புரட்சித் தலைவ ரென்னும்
பெருமைபெற்று விளங்கும் எம்.ஜி.ஆர். தனக்கென்
நாடகத்தின் வரலாற்று நூலை அன்பின்
நற்படைய லிட்டுவந்தேன்! நாளும் வாழ்க!

அன்பன்,

கு. சா. கிருஷ்ணமூர்த்தி

ம. பொ. சிவஞானம்,
தலைவர்,
தமிழ்நாடு சட்டமன்ற மேலவை.
புனித ஜார்ஜ் கோட்டை,
சென்னை-9.

25—6—1979,

முன்னுரை

கவிஞர் கு. சா. கிருஷ்ணமூர்த்தி அவர்கள் கலையுலகத்திற்கு நன்கு அறிமுகமானவர்; என்னுடைய நெடுநாளைய நண்பர். எனது தலைமையில் இயங்கி வரும் தமிழரசுக் கழகத்தின் முன்னணித் தலைவர்களுள் ஒருவராக விளங்குபவர். புதிய தமிழகம் படைக்க நான் எடுத்துக்கொண்ட முயற்சிகளில் எல்லாம் என்னுடன் தோளோடு தோள் சேர்த்துத் தொண்டாற்றியவர்.

இளமையில் நாடகத் துறையில் சேர்ந்து நடிப்புக் கலையில் பயிற்சியும் அனுபவமும் பெற்ற இவர். நாடக நூலாசிரியருங் கூட! நாடகத் தமிழின் ஒரு கூறாக உள்ள இசைத் தமிழிலும் பயிற்சி பெற்றவர். பாடல்கள் புனையவும், அதற்கு இசையமைக்கவும் வல்லவர்.

முத்தமிழ்த் துறையிலே தமக்குள்ள அறிவையும், அனுபவத்தையும் கொண்டு, ''நாடகத் தமிழ்'' என்னும் பொருள் பற்றி. இந்தியப் பல்கலைக் கழகங்களிலே தலைசிறந்ததான சென்னைப் பல்கலைக் கழகத்தில் தாம் நிகழ்த்திய ஆராய்ச்சியுரையை இந்த நூல் வடிவில் தந்துள்ளார்.

நம் தாய் மொழியை ''முத்தமிழ்'' என்கிறோம். அது, ஏன்?—என்பதை இந்நூலில் ஆசிரியர் விளக்குகிறார். இசைத் தமிழுக்கும் நாடகத் தமிழுக்கும் உள்ள தொடர்பை ஆராய்ச்சி ரீதியில் விமர்சித்து, அந்த இரண்டுக்குமுள்ள இடைவெளியையும் அளந்து காட்டுகிறார்.

தமிழ் மொழியிலே, நாடக இலக்கிய—இலக்கண நூல்கள் முன்னொரு காலத்தில் இருந்தன என்பதனைச் சான்றுகளுடன் விவரித்து, பிற்காலத்தில் அவை அழிந்

தொழிந்ததைச் சுட்டிக்காட்டி, ஆயாசப்படுகிறுர், தமிழிடத்துக் கரைகாணுத பற்றுடைய ஆசிரியர்.

இந்நூலின் முற்பகுதியானது ஆசிரியரின் ஆராய்ச்சி அறிவைப் புலப்படுத்துகின்றது. பிற்பகுதி முழுவதும் நாடகத் துறையில் அவருக்குள்ள அனுபவத்தைப் புலப்படுத்துகின்றது. நாடகக் கலேவளர்ச்சிக்குத் தொண்டாற்றிய பழைய நாடகாசிரியர்களேயும், நடிக-நடிகையரையும், நாடகக் கம்பெனிகளேயும் பட்டியல் தொகுத்துக் காட்டியுள்ளார். யாரையும், எதையும் விட்டுவிடவில்லே. தக்கார் சிலர் பற்றிச் சற்று விரிவாகவே கூறியுள்ளார்.

கடந்தகால நாடகங்கள் சிலவற்றைப்பற்றி சமுதாயத்தில் முரண்பாடுடைய இருவேறு கருத்து நிலவிவருகின்றதல்லவா! அதை ஆசிரியர் புறக்கணிக்கவில்லே. அதுபற்றித் தம்முடைய ஆராய்ச்சி ரீதியான முடிவுகளேயும் இந்நூலில் தந்துள்ளார். குறிப்பாக, தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் எழுதிய "கோவலன்" நாடகம் பற்றித் தமிழ்ப் புலவருலகில் கூறப்படும் குறைகளுக்கு கு.சா.கி. சமாதானம் சொல்ல முயன்றிருக்கிறுர்.

சிலப்பதிகாரப் பாத்திரங்களின் சிறப்பைக் குறைத்திடும் வகையில் தவத்திரு சுவாமிகள் கோவலன் நாடகத்தை அமைத்ததாகச் சொல்லப்படுவதைச் சிறிது சினத்தோடு மறுத்துரைக்கிறுர். இளங்கோவடிகளேயும் விஞ்சும் வகையில் சிலப்பதிகாரப் பாத்திரங்களின் தரத்தைத் தவத்திரு சுவாமிகள் உயர்த்தியிருப்பதாகவும் அழுத்திக் கூறுகிறுர். ஆனுல், சுவாமிகள் எழுதிய நாடகத்தை நடித்த நடிகர்கள் சிலப்பதிகாரப் பாத்திரங்களே இளங்கோ படைத்த தரத்திலிருந்து சிறிது தாழ்த்திவிட்டனர் என்ற உண்மையையும் இந்நூலாசிரியர் ஒப்புக் கொள்கிறுர். கவிஞர் கு.சா.கி. சமாதானம் கூறிய பின்னரும் "கோவலன்" நாடகம் பற்றி எழுந்துள்ள கருத்து வேற்றுமை நீடிக்கத்தான் செய்யும். அது எப்படியிருப்பினும், "கோவலன்" நாடகம் பற்றி இந்

நூலாசிரியர் தெரிவித்துள்ள கருத்துக்களையும் புலவருலகம் படித்தறிய வேண்டும்.

தேச விடுதலைப்போராட்ட காலத்தில் தேசபக்தியை வளர்த்த நாடகங்கள் பற்றியும், நடிகர்கள் பற்றியும் இந் நூலில் தகவல்கள் தரப்பட்டுள்ளன. நானறிந்த வரை வேறு நூல்களில் கிடைக்காத செய்திகளை இந்நூலில் பெற முடிகிறது. நாடக மேடைக்கென்றே புனையப்பட்டு மக்களிடம் செல்வாக்குப் பெற்று விளங்கிய தேசீயப் பாடல்கள் சில வற்றை முழுசாகவும், இன்னும் சிலவற்றின் சுவைமிக்க பகுதிகளையும் ஆசிரியர் கு.சா.கி. இந்நூலில் கொடுத்துள்ளார். எனது நெஞ்சில் நீக்கமற நிறைந்திருக்கும் நாடகக் கலைஞரான 'முத்தமிழ்க் கலாவித்துவரத்தின' ஔவை தி. க. சண்முகம் உள்ளிட்ட டி.கே.எஸ். சகோதரர்களையும், அவர்களால் நாடக உலகில் ஏற்பட்ட முற்போக்கான மாறுதல்களையும் ஆசிரியர் கு.சா.கி. விரிவாகக் கூறியுள்ளார். மிகுந்த முயற்சியெடுத்து ஆராய்ந்து இந்த நூலை எழுதியுள்ளார்.

தமிழ் மொழியின் வளர்ச்சிக்குப் பயன்படத்தக்க இந்த அரிய தகவல் நூலை வழங்கிய நாடகாசிரியர் கவிஞர் கு. சா. கிருஷ்ணமூர்த்தி அவர்களை மனமுவந்து பாராட்டுகிறேன். இதனையடுத்துத் தமிழ் இசையைப் பற்றியும் ஆசிரியர் கு.சா.கி. நூல் எழுதி வெளியிட வேண்டும் என்பது என் விருப்பம்.

தமிழ் வாழ்க!

நாடகக் கலை வளர்க!

ம. பொ. சிவஞானம்

M. K. RADHA

Phone : 76749

4, Brindavan St.
Madras - 600 004

31—8—77

எனது அன்பிற்குரிய சகோதரன் திரு. கு. சா. கிருஷ்ண மூர்த்திக்கு அநேக ஆசீர்வாதம்.

சென்னைப் பல்கலைக் கழகம் ஆண்டுதோறும் நடத்தி வரும் பம்மல் சம்பந்த முதலியார் அறக்கட்டளைச் சொற் பொழிவுக்கு இந்த ஆண்டு உன்னைத் தேர்ந்தெடுத்திருப்பது அறிந்து மட்டற்ற மகிழ்ச்சியடைந்தேன்.

அந்த அழைப்பிதழைப் படித்ததும் எனக்கு நமது இளமைப் பருவ நிகழ்ச்சிகளெல்லாம் நினைவில் வந்து நிழலாடியது.

அன்று, அப்பாவின் ஆணைப்படி—நாடகப் பாடங்களைச் சொல்லிக் கொடுக்கும்போதும் ஒத்திகை பார்க்கும்போதும் எத்தனையோ முறை உன்னைக் கண்டித்தும் தண்டித்தும் ஏன் அடித்தும்கூட இருக்கிறேன். ஆனால், இன்று உன்னைக் கவிஞனாக—நாடகாசிரியனாக—பல்கலைக் கழகப் பேச்சாளனாகக் காணும்போது என் உள்ளம் பெருமிதமடைகிறது. ஆனந்தக் கண்ணீர் துளிர்க்கின்றது. தம்பி டி. கே. சண்முகத்தை நினைக்கும்போதும், இன்று பெருமைக்குரிய முதலமைச்சராய் வீற்றிருக்கும் மற்றொரு தம்பி புரட்சி நடிகர் எம். ஜி. ஆரை நினைக்கும்போதும், இதே நிலையில்தான் என்னுள்ளம் பெருமையில் பூரிக்கின்றது. உடல் இடம் கொடுத்தால் நிகழ்ச்சியில் கலந்துகொள்ள முயற்சிக்கிறேன்.

எனது மனப்பூர்வமான ஆசிகள் உனக்கு எப்போதும் உண்டு.

உன் அன்புச் சகோதரன்.

எம். கே. ராதா.

பம்மல் சம்பந்த முதலியார்
தோற்றம்: 1873 மறைவு: 1964

பெருங்கலைஞர் சி. கன்னையா
தோற்றம் 1872 மறைவு 1933

பெரும்புலவர் பரிதிமாற்கலைஞர்
(வி. கோ. சூரியநாராயண சாஸ்திரியார்)
தோற்றம் 1873 மறைவு 1

நாடகக் கலை காவலர்கள்

ஸ்ரீ திரு தே. பொ. கிருஷ்ணசாமிப் பாவலர்

லவ லீலா, சக்தி லீலா நாடகங்களை
எழுதிப் புகழ் பெற்ற
குளமங்கலம் வைத்தியநாத பாகவதர்

திரு. எம். கந்தசாமி முதலியார்

டி. கெ. சங்கரன்

அமர்ந்திருப்பவர்கள்:
1 கே. வி. சந்தான கிருஷ்ண நாயுடு 2 முத்துசாமி கவிராயர் 3 சங்கரதாஸ் சுவாமிகள்
நிற்பவர்கள்:
1 கே. எம். அனந்தநாராயணன் 2 கே. எஸ். செல்லப்பா

பொன்னுசாமிப் பி



...மணியம் சுந்தரம் பிள்ளை



வெ. சாமிநாத சர்மா



கி. ஆ. பெ. விசுவநாதம்



சி. என். அண்ணா...



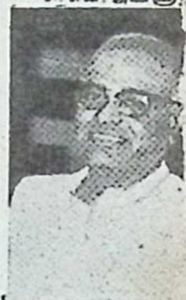
...கே முத்துசாமி



எஸ். டி. சுந்தரம்



அரு. இராமநாதன்



ப. நீலகண்டன்



...ந்தி கிருஷ்ணசாமி



தி. ஜானகிராமன்



யாயாவி



பா. ஆதிமூலன்



மு. கருணாநிதி



என். வி. ராஜாமணி



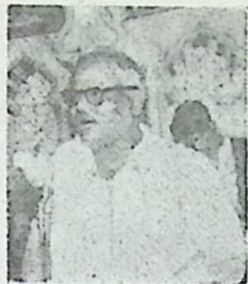
கா. மு. ஷெரீப



பா. கண்ணன்



அகிலன்



ரா. வேங்கடாசலம்



பி. எஸ் இராமையா



கு. அழகிரிசா



ரண-துரைக்கண்ணன்



கு சா கிருஷ்ணமூர்த்தி



புத்தனேரி சுப்பிரமணியம்



திருச்சி பாரதன்



ராம். சித்தராஜன்



ஸ்ரீ வேணுகோபாலன்



F. G. நடேச அய்யர்



இரா பழனிச்சா





வி. வி. ஜெயராமன்



என். எ. வேலாயுதம்



பட்டு

மக்கள் திலகம்
எம். ஜி. ஆர்.

நடிகமணி
டி. வி. என்.

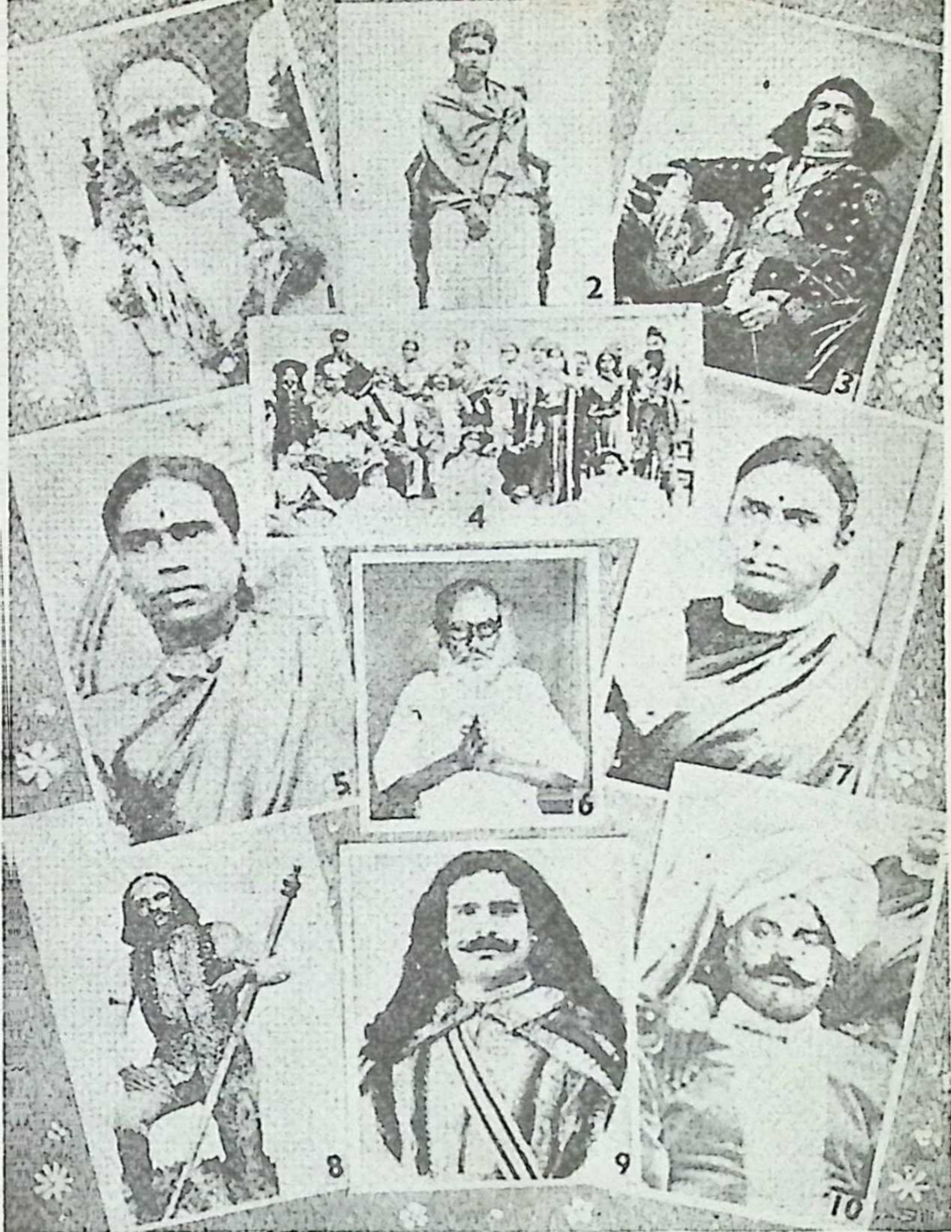
இலட்சிய நடிகர்
எஸ். எஸ் ஆர்.

நடிகர்
கு.சா.கி.

நடிகர் திலகம்
சிவாஜி

இசைமணி
டி. ஆர். மகாலிங்கம்

ஔவை
தி. க. சண்முகம்



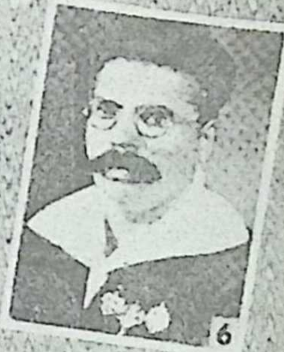
1. சி. எஸ். சொக்கலிங்கம் பிள்ளை
2. டி. எஸ். கண்ணுசாமி பிள்ளை
   (டி. கே எஸ். சகோதரர்களின் தந்தையார்)
3. கிட்டுப் பிள்ளை (அரச வேடம்)
4. ஆஞ்சநேய கோவிந்தசாமி நாயுடு
   (நாடகக் குழு)
   (வண்ணக் களஞ்சியம் புதுவை.)
5. வி. ஆர். ரத்தினசாமி நாயுடு
6. ஐ. கிருஷ்ணமாச்சாரி
7. அல்லி பரமேசுவர அய்யர்
8. ஜி. எஸ். முனுசாமி நாயுடு
   (அரிச்சந்திராவில்)
9. தஞ்சை ஜெகந்நாத ராவ்
10. ஆஞ்சநேய கோவிந்தசாமி நாயுடு



1. ஸ்ரீனிவாசப் பிள்ளை
2. மனமோகன அரங்கசாமி நாயுடு நாடகக் குழு
3. முருகேச நாயக்கர்
   (ஜலந்தர் கம்பெனி நடிகர்)
4. தூ. தா. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள்
5. சி. எஸ். சாமண்ணா ஐயர்
6. எம். எம். சிதம்பரநாதன்
   (பாவலர் மாணவர்)
7. ஜி. சி. நம்மாழ்வார் ரெட்டி
8. ஆத்மலிங்கம் பிள்ளை








1. பைரவ சுந்தரம் பிள்ளை (அரிச்சந்திராவில்)
2. வி. பி. ஜானகி அம்மாள் (இராமாயணத்தில்)
   ஆஞ்சநேய சாரங்கபாணி நாயுடு
3. கே. எஸ். அனந்தநாராயண அய்யர் (ஞானசௌந்தரியில்)
4. எஸ். ஜி. கிட்டப்பா (பெண் வேடத்தில்)
5. வி. ஏ. செல்லப்பா
6. சக்திவேல் ஆச்சாரி
7. எம். எஸ். தாமோதர ராவ
8. அனந்தலட்சுமி
9. ஆர்மோனியம் வாசுதேவ நாயர்

















1. அரிச்சந்திரனுக மூக்க வேளார்
2. சுப்பையா ஆச்சாரி, சிதம்பர ஆச்சாரி
புதுவை சாமிநாத ஆச்சாரி
(பெண் வேடம்),
வடிவேலு ஆச்சாரி (பெண் வேடம்).
3. பி. எஸ், வேலு நாயர்,
கே. எஸ். அனந்தநாராயணன் (மனைவில்)
4. பி. யு. சின்னப்பா
5. ஹார்மோனியம் கே. எஸ். தேவுடு அய்யர்
6. ராஜா எம். ஆர். கோவிந்தசாமி பிள்ளை
7. டி. கே. முத்துசாமி
('கதரின் வெற்றி'யில்)
8. அங்கமுத்து அம்மாள்.



1. எஸ். எஸ். விசுவநாத தாஸ்
2. பார்ஸி லேடி எம். ஜி. தேவராஜு (பெண் வேடம்)
3. தென்காசி - சண்முகசுந்தரப் புலவர்
4. எல். நாராயண ராவ்
5. டி. எம். கமலவேணி
6. எஸ். வி. சுப்பையா பாகவதர்
7. வேலுப் பிள்ளை
8. மனமோகன அரங்கசாமி நாயுடு (அரச வேடம்)
9. கள்ளவேடம் நடராஜ ஆச்சாரி



1. திரௌபதை வஸ்திராபரணம்
   திரௌபதை—
   மனமோகன அரங்கசாமி நாயுடு
   துர்ச்சாதனன்—
   இராவண கோவிந்தசாமி நாயுடு
   துரியோதனன்—
   பி. எஸ். இராமச்சந்திரம் பிள்ளை
   சகுனி—ஆத்மலிங்கம் பிள்ளை
   விகர்ணன்—நடராஜக் கவி
2. நடராஜக் கவி (பெண் வேடம்)
3. காளி—என். இரத்தினம்
4. மனமோகன அரங்கசாமி நாயுடு (பெண் வேடம்)
5. கெ. டி. நடராஜ பிள்ளை
6. கெ. அரங்கநாயகி
7. டி. எம். காதர் பாட்சா
8. கே. பி. சுந்தராம்பாள்



1. சங்கரலிங்க நாடார் *(நாடக ஆசிரியர்)*
2. புஷ்ப லீலாவதி *(கந்தனுர் வேடம்)*
3. பி. பி. ரெங்காச்சாரி
4. எஸ். ஆர். கமலம்
5. எம். கே. தியாகராஜ பாகவதர்
6. எஸ். ஆர். ஜானகி
7. சி. எஸ். இரத்திருபாய்
8. எஸ். டி. சுப்புலட்சுமி
9. எஸ். எஸ். சாப்ஜான் *(பெண் வேடத்தில்)*
10. டி. பி. ராஜலட்சுமி





















1. பால குருநாதப் பிள்ளை
2. ராஜா ஷண்முக தாஸ்
3. டி. கே. சங்கரன்
   (சந்திரகாந்தா நாடகத்தில்)
4. எம். ஜி. நடராஜப் பிள்ளை
5. நாகரத்தினம்பாள்
6. பாலாமணி அம்மாள்,
   T. D. ருக்குமணியம்மாள்
7. D. R. முத்துலட்சுமி
8. தானுவாம்பாள் (அரச வேடத்தில்)
9. ரங்கபாஷ்யம் நாயுடு, ராஜாமணி அம்மாள்
10. எஸ். பி. கமலாம்பாள்



கே. பி. சுந்தராம்பாள்



எம். கே. ராதா



எம். ஆர். ராதா



கே. ஆர். ராமசாமி



பி. எஸ். ஞானம்.



எம். ஆர். சந்தானலக்ஷ்மி



எஸ். டி. சுப்புலக்ஷ்மி



சி. டி. ராஜகாந்தம்



எம். என். ராஜம்



மனோரமா



எம். எஸ். திரௌபதை



டி. கே. சீனிவாசன்



திருவாரூர் ராமசாமி



கலைவன் எம். எஸ். சுந்தரம் (சாவி)



சந்திரசேகரன நர்சாதன



டி. டி. சீனிவாசன் (பரதன்)





. எஸ். அனந்தநாராயண ஐயர்



பம்மல் சம்பந்த முதலியார்



நவாப்

ராஜமாணிக்கம்



கந்தர்வ கான

எஸ். ஜி. கிட்டப்ப


[illegible]


எம். ஜி. சக்ரபாணி


எஸ். வி. வெங்கட்ராம [illegible]


டி. வி. நாராயணசாமி


எஸ். வி. சகஸ்ரநாமம்


[illegible]


நடிகர் [illegible]


ஏ. பி. நாகராஜன்

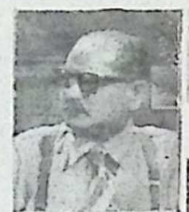

கே. வி. மகாதேவன்


[illegible]


[illegible]


ஆர். முத்துராமன்


[illegible]


[illegible]


கப்பலோட்டிய தமிழன் நாடகத்தில்
[illegible]


தேவி நாடக சபை உரிமையாளர்
கே. என். ரத்தினம்


[illegible]


[illegible]


[illegible]


[illegible]
எஸ். வி. சகஸ்ரநாமம்


[illegible]


[illegible]



காளி என் ரத்தினம்



கலைவாணர் என். எஸ். கே



ஔவை தி க. சண்முகம்



டி எஸ் பாலையா



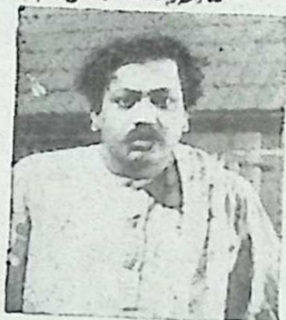
டி. ஆர் ராமச்சந்திரன்



கே. சாரங்கபாணி



காகா. ராதாகிருஷ்ணன்



வி. கே. ராமசாமி



எம. என். நம்பியார்



எஸ் எஸ். சிவசூரியன்



சாயிராமன்



கே டி சந்தானம்

அந்தமான் கைதி' நாடகத்தில்

பிரண்டு ராமசாமி

கோவிந்தராஜன்

டி. என். சிவதாணு

குண்டு கருப்பையா

வி. எம். ஏழுமலை

தலதெய்வம் ராஜகோபால்

பி. டி. சம்பந்தம்

சாயிராம்

சிறப்புரை

எஸ். மகராஜன்
(முன்னாள் உயர்நீதிமன்றத் தலைமை நீதிபதி)

'தமிழ் நாடக வரலாறு' என்ற இந்நூலை முதலிலிருந்து கடைசி வரையிலும் ஊன்றிப் படித்தேன்; வியப்பும் விம்மிதமும் அடைந்தேன். இந்நூலின் ஆசிரியர் கவிஞர் கு. சா. கிருஷ்ணமூர்த்தி, இங்கிலிஷ் பள்ளிக்கூடங்களில் படித்து பி.ஏ., எம்.ஏ. பட்டம் வாங்கியவர் அல்ல. நமது இங்கிலிஷ் பள்ளிக்கூடங்களில் உண்மையை நேரடியாகப் பார்க்கும் முறையைக் கைவிட்டு விட்டார்கள். புத்தகமே பிரதானம் என்று நினைத்து, இரண்டு கண்களையும் புத்தகத்தை வைத்து அடைத்துக்கொண்டு உலகத்தைப் பார்ப்போமானால், உலகம் எப்படித் தெரியும்? ரசிகமணி டி. கே. சி. சொன்னது போல், ஜியாலஜி (Geology) பூமிக்குள் இருக்கிறது, அஸ்ட்ரானமி (Astronomy) வானத்தில் இருக்கிறது, பாட்டனி (Botany) காட்டில் இருக்கிறது. இவை ஒன்றும் புத்தகத்தில் இருப்பதில்லை. ஓர் அழகிய பெண்ணைப் பார்த்து திருமணம் செய்ய விரும்புகிற ஒருவனுக்கு ஒரு பெண் பாடசாலையின் ஆஜர் அட்டவணையைக் கொடுத்து "எல்லாப் பெண்களின் பெயர்களும் இதில் இருக்கின்றன. எந்தப் பெண்ணை வேண்டுமானாலும் தேர்ந்தெடுத்துக்கொள்ளலாம்" என்று சொல்வதை ஒத்திருக்கிறது, உண்மையோடு உறவாடாது, வெறும் புத்தகத்தோடு உறவாடும் நமது படிப்பு முறை. இந்நூலாசிரியரோ மூன்றாவது வகுப்பு முற்றுப்பெறுவதற்கு முன்பே, ஒன்பதாவது வயதிலேயே பள்ளிக்கூடங்களிலிருந்து விடுதலை பெற்று, நாடகக் குழு ஒன்றிலே நடிகராகச் சேர்ந்து விட்டார். அந்த நடிகர் உலகத்திலே மனிதனுடைய குணங்கள் என்ன, அவனுடைய உணர்ச்சிகள் என்ன, அவனுடைய பாவங்கள் என்ன, எப்படி அவற்றைச் சொல்லிலே எடுத்துக்காட்ட முடியும், நாடகப் பாங்கு என்றால் என்ன, உரையாடுவது எப்படி, சுவைபட நடிப்பது எப்படி, இசையினாலும் நடிப்பினாலும் கேட்டுக்கொண்டிருக்கிற மக்களை

எப்படி எப்படியெல்லாம் களிப்பூட்டலாம், ஒவ்வொரு நடிகனும் தன்னுடைய தனிப் பெருமையைத் தேடிக்கொள்ளாமல் நடிகர் குழுவோடு கூட்டு முயற்சி செய்து நாடகத்துக்கு எப்படிப் பெருமையை ஈட்டலாம், ஒருவரோடொருவர் எவ்வாறு இங்கிதத்தோடு பழக வேண்டும், மக்களுடைய நாடியிலே கை வைத்து அதன் துடிதுடிப்பு என்ன என்பதை எவ்வாறு கண்டுகொள்ளலாம், அந்தத் துடிதுடிப்பை நாடகத்தில் வருகின்ற காட்சிகள் மூலமாகவும், செயல்கள் மூலமாகவும், சொற்கள் மூலமாகவும் எப்படிப் பிரதிபலிக்கலாம் என்பதையெல்லாம் நேருக்குநேர் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள், பம்மல் சம்பந்த முதலியார் போன்ற மேதைகளுடைய நாடகக் குழுக்களில் குரு மூலமாகவும், அவர்கள் நடத்திய நாடகங்களிலே வேடங்கள் தாங்கி நடித்தும் ஐயந்திரிபறத் தெரிந்து கொண்டவர். ஆகவேதான் இந்த நூலில் தமிழ் நாடகம் சென்ற இரண்டாயிரம் ஆண்டுகளாக வளர்ந்து வந்த முறை பற்றியும், கேரளா, ஆந்திரா, கர்நாடகம் முதலிய அண்டை மாநிலங்களில் நாடகக்கலையின் தன்மை எப்படி இருந்தது என்பதைப் பற்றியும், சுதந்திரப் போராட்டக் காலத்திலே எஸ். எஸ். விஸ்வநாததாஸ் போன்ற தேசபக்த நடிகர்கள் நடிக்கும்போது, நாட்டுப் பற்ருேடு கொதித்தெழுந்து-சட்டத் தடைகளையெல்லாம் மீறி ராஜத்துரோகப் பாடல்களைப் பாடி அடிக்கடி தண்டனை பெற்று, சிறை புகுந்து, நாட்டின் விடுதலையைப் பெறுவதற்கு அவர்கள் எவ்வாறு உதவியாக இருந்தார்கள் என்பதைப் பற்றியும் உள்ள செய்திகளை அழகாக வகுத்தும் தொகுத்தும் காரிய காரணத் தொடர்போடு சுவையான தெள்ளத் தெளிந்த தமிழிலே எடுத்துக்கூறியும் பள்ளிக்கூடங்களில் சாதாரணமாக உருவாகாத ஒரு பெரும் புலமை தன்னிடம் இருக்கிறது என்பதை இந்நூலாசிரியர் நிலைநாட்டியிருக்கிருர்.

நிலநூல், இலக்கண நூல், மொழியியல் முதலியவற்றையெல்லாம் அடிப்படையாகக் கொண்டு ஆராய்ச்சி செய்த

வர்கள் தமிழ் மொழி முப்பதாயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முன்னமேயே தோன்றியிருக்க வேண்டும் என்று கருது கிறார்கள். ஹோமோ சேபியன்ஸ் (Home Sapiens) என்ற தற்கால மனித இனம் தோன்றி நாற்பத்தெட்டாயிரம் ஆண்டுகள் ஆகியிருக்க வேண்டும் என்று ஜூலியன் ஹக்ஸ்லி போன்ற விஞ்ஞானிகள் கருதுகிறார்கள் அப்படியானால், மொழியானது முப்பதாயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முன்னமே பிறக்கத் தொடங்கியிருக்க வேண்டும். நடிப்பு என்பது கண்ணடிப்பதன் மூலமும் சமிக்ஞைகள் மூலமும் அபிநயங்கள் மூலமும் வெளிவருவது. அது மக்கள் பேசத் தொடங்குவ தற்கு முன்னமே வழக்கில் வந்திருக்க வேண்டும்.

நடிப்பு என்பது மனிதனிடத்தில் மாத்திரமல்ல, மிருக இனத்திற்கும் தாவர இனத்திற்கும் உரியது. விட்டில் பூச்சி களைக் கண்டால் பறவைகள் உடனே அவற்றைக் கொத்தி விழுங்கிவிடும். எதிரிகளிடமிருந்து தப்புவதற்காகவே விட்டில் பூச்சிகளுக்குப் பச்சை வண்ணத்தைப் பூசி பச்சை இலை களோடு பச்சை இலைகளாக மறைந்து வாழக் கற்றுக் கொடுத் திருக்கிறது இயற்கை. இதை mimicry in nature என்று சொல்வார்கள். ஒரு,பொருள் இன்னொரு பொருளைப்போல் நிறத்தாலும் வடிவத்தாலும் பாவனை செய்து தன்னுடைய எதிரியிடமிருந்து தப்பித்துக்கொள்கிறது; இவ்வாறு பாவனை செய்கிற பொருளை 'ஒப்பாரி'' என்று திருவள்ளுவர் சொல்லுவார்.

ஓர் எலியை விரட்டிச் செல்கிறது ஒரு பூனை, பொய்க்கடி கடித்து எலியைக் கவ்வுகிறது. உடனே மாய்ந்துவிட்டது போல் கிடக்கும் எலியை நம்புவதுபோல் பாவலா போடு கிறது பூனை; கண்ணை இறுக்கி மூடுவது போல அரைக் கண்ணைத் திறந்து வைத்துக்கொண்டு அசையாமல் எலியை அது பார்த்துக்கொண்டிருக்கிறது. அதுதான் சமயம் என்று தெரிந்து எலி கடுகி ஓடத் தொடங்குகிறது. கண்ணை மூடியது போல் நடித்துக் கொண்டிருந்த பூனை ஒரே பாய்ச்ச லாகப் பாய்ந்து எலியின் குரல்வளையை வாயினால் கவ்வு

கிறது; இப்படியாகப் பூனை—எலி நாடகம் தொடர்கிறது ஆகவே, மிருக—உலகத்திலும் நடிப்புக்கலை பயிலப்படுகிறது.

குழந்தைகள்—உலகத்தை எடுத்துக்கொண்டால், அங்கே பாவனு சக்தி மிக மிக அதிகம்; நம்முடைய உலகம் எங்கு முடிகிறது, கற்பனை உலகம் எங்கு தொடங்குகிறது என்ற வேறுபாடுகூட தெரியாத அளவுக்குப் பாவனு சக்தி குழந்தைகளிடம் நிரம்பியிருக்கிறது. ஒரு கொலையை நேரடியாகக் காணுத ஒரு சிறு குழந்தைக்கு அதன் கண்முன் கொலை நடந்ததாகவும், அப்போது நடந்த செயல்கள் இவை இவை என்றும் சொல்லி வைத்துவிட்டால், அக்குழந்தை யுடைய கற்பனைத் திரையிலே இந்தக் காட்சிகள் எல்லாம் படம் படமாகப் பதிந்துவிடும். உண்மையிலேயே பார்த்ததாக நினைத்துக்கொண்டு அந்தக் குழந்தை நீதிமன்றத்தில் வாக்கு மூலம் கொடுக்கும்போது குறுக்கு விசாரணை மூலம் குழந்தை சொல்லுவது கற்பனைதான் என்பதைக் காட்டுவதற்கு வழக் குரைஞருக்கு மிகுந்த திறமை வேண்டும்.

எண்சாண் உடம்புக்குள்ளே இருக்கிற ஒருவன் தன் உடம்பை மறந்து, தன்னை மறந்து, தன்னுடைய குணங்களை மறந்து, தன்னுடைய வாழ்வின் இறந்தகாலத்தையும் நிகழ் காலத்தையும் மறந்து, தன்னை வேருெரு பாத்திரமாகக் கற்பனை செய்துகொண்டு, அந்தப் பாத்திரத்தின் குண விசேஷங்களையும் பேச்சுமுறைகளையும் உள்ளச்சூழலையும் தனதாக ஏற்றுக்கொண்டு, தன் குரலைத் துறந்து விட்டு அந்தப் பாத்திரத்தினுடைய குரலை ஏற்று நடிப்பது என்பது யோக முறைப்படி சிறந்த சாதனையாகும். நல்ல எழிலும் இளமையும் தன்மையும் கொண்ட டி. கே. சண்முகம் தனக்கு இயல்பாக உள்ள உருவத்தையும் குணத்தையும் நடை உடை பாவனைகளையும் துறந்துவிட்டு, உடம்பெல்லாம் சுருக்கு விழுந்த, பல்லே இல்லாத, பொக்கு வாயான, தடி ஊன்றிய முதிய மேதை ஔவையாக மூன்றரை மணி நேரம் இடை விடாது நடிப்பதைப் பார்த்தவர்கள் நடிப்பு என்பது கூடு

விட்டுக் கூடுபாயும் ஓர் அரிய யோகக் கலே என்பதை உணர் வார்கள்.

ஒரு ரோஜாப்பூப் பதியை மண்ணிலே பொதிந்து வைத்து, அதற்கு உரம் போட்டு நீர் ஊற்றுகிருேம். அது மண்ணிலே வேரூன்றி விடுகிறது. தழைக்கவும் தொடங்கு கிறது. ஆனல், இரண்டு நாட்கள் கழித்து நாம் அதை வேரோடு பிடுங்கி, பத்தடிக்கு அப்பால் உள்ள மண்ணில் திரும்பவும் ஊன்றி வைக்கிருேம், உரம் போடுகிருேம், நீர் ஊற்றுகிருேம்; இன்னும் இரண்டு நாட்கள் கழித்து அதையும் வேரோடு பிடுங்கி இன்னேர் இடத்தில் ஊன்றி வைக்கிருேம். இப்படியாகப் பத்து தடவை செய்தால் அந்த ரோஜாப் பதி யினுடைய சத்து எல்லாம் மாண்டுவிடும். இதைப் போலத் தான் ஒரு நடிகன். 'நான்' என்ற ஆணவ உணர்வானது ஒவ் வொரு மனிதனுடைய எண்சாண் உடம்பிலும் வேரூன்றி நிற் கிறது. கைகேயி ராமனே வனத்துக்குப் போகும்படி ஆணே யிட்டு விட்டாள் என்று தெரிந்தவுடனே நாடக ஆசிரியன் கம்பன் தன்னுடைய எண்சாண் உடம்பில் வேர்விட்டுநிற்கிற தன் ஆணவத்தை வேரோடு பிடுங்கி லக்ஷ்மணன் என்ற பாத் திரத்திற்குள்ளேயே அதை நட்டுக்கொள்ளுகிருன்; லக்ஷ்மண ஞக நின்று உலகத்துக் கைகேயிகள் எல்லோரையும் எதிர்க் கிருன்; இவர்கள் ஒவ்வொருவரையும் கொன்று தீர்த்து, இவர்களுடைய பிணங்களேப் பூமியிலிருந்து வானமுகடு வரைக்கும் அடுக்கி வைக்கப் போகிறேன் என்று வீராவேசம் பேசுகிருன். இப்படிப் பேசுவது லக்ஷ்மணனு? இல்லே லக்ஷ்மண னுடைய கூட்டில் புகுந்திருக்கிற கம்பன். இந்தக் கம்ப லக்ஷ் மணனுடைய ஆவேசத்தைக் கண்ட ராமன், அவனுடைய கோபாக்கினியைத் தணிப்பதற்காகப் பன்னீர்த்துளி போன்ற தன்னுடைய சொற்களே அன்போடும் அமைதியோடும் தெளித்துக்கொண்டு வருகிருன், ''நதியின் பிழையன்று நறும் புனல் இன்மை'' என்று சொல்லுகிருன். ''அதோ நம்முடைய காவிரி ஆற்றிலே தண்ணீர் வரவில்லேயென்ருல், ஆற்றையா நொந்துகொள்வது? மெர்க்காராவில் மழை பெய்யவில்லே,

அதனால் ஆற்றில் தண்ணீர் வரவில்லை. மெர்க்காராவில் மழை பெய்யவில்லையென்றால் அதற்குக் காரணம் ஆப்ரிக்காவில் உள்ள சகாராவில் வெயில் அடிக்கவில்லை. அங்கு வெயில் அடிக்காததற்குக் காரணம் சூரிய மண்டலத்திலே சில கோளாறுகள் ஏற்பட்டிருக்கின்றன. ஆகவே, கைகேயி என்னை வனத்திற்குப் போகச் சொல்லியிருக்கிறாள் என்றால், அவள் பேரில் தவறு இல்லை. அதற்கான காரணத்தைப் பல ஊழிகளாக நடந்துவரும் செயற்சங்கிலித் தொடரிலே போய் நாம் காண வேண்டும். அதற்குப் பெயர் விதி. இதைத் தெரியாமல், தம்பி லக்ஷ்மணா, நீ கைகேயியின் மேல் வெகுளலாமா? விதியின் பிழை, அதற்கு என்னை நீ வெகுண்டது" என்றான். இப்படி ராமனா சொன்னான்? இல்லை, லக்ஷ்மணனுடைய கூட்டில் புகுந்திருந்த கம்பன் ராமனுடைய கூட்டில் புகுந்துகொண்டு இப்போது பேசுகிறான்; கருணையோடு பேசுகிறான். இதைக் கேட்டுக் கொண்டிருந்த லக்ஷ்மணனுக்குச் சீற்றம் அதிகரிக்கிறது. "விதியாவது மண்ணாங்கட்டியாவது. விதி, விதி என்று சொல்லுகின்றாயே, அதனுடைய மண்டை ஓட்டிலே அதனுடைய விதியை எழுதத் தெரியும் என்னுடைய வில்லுக்கு. பார், இந்த வில்லின் வேலையை. விதிக்கும் விதியாகும் விற்றொழில் காண்டி." என்றான்.

இப்படிச் சொன்னது லக்ஷ்மணனா? உடலுக்குள்ளே புகுந்த கம்பன் பேசுகிறான். ரோஜாப்பூப் பதியைப் பற்றி முன்னமேயே சொன்னோம். அதைப் பல இடங்களில் ஊன்றி ஊன்றி வேரோடு எடுத்தால் அது உயிரற்றுப் போகிறது. அதைப் போலவேதான் மனிதனின் ஆணவமும். அந்த ஆணவம் நாடகக் கவிஞனுடைய எண்சாண் உடம்புக்குள்ளே வேரூன்றி நிற்கிறது. அதை வேரோடு பிடுங்கிவிட்டு கவிஞன், லக்ஷ்மணன் என்ற பாத்திரத்திற்குள்ளேயே அதை நடுகின்றான். நட்டபின் அதற்கு ஊட்டம் கொடுக்கிறான். லக்ஷ்மண பாத்திரம் பேசிக்கொண்டு இருக்கும்போதே தன்னுடைய ஆணவத்தை வேரோடு பிடுங்கி, லக்ஷ்மணனுடைய கூட்டிலிருந்து வெளிக்கொணர்ந்து, ராமனுடைய

கூட்டில் நட்டு வைக்கிறான் கம்பன். ராமனாக இருந்து விதியைப் பற்றி அருள் கனியப் பேசிய பிறகு, திரும்பவும் வேரோடு தன்னைப் பிடுங்கி லக்ஷ்மண பாத்திரத்தில் நட்டுக் கொண்டு, சீறுகிறான் கம்பன். இவ்வாறு செய்கிறவன் நாடக ஆசிரியனானாலும் சரி, நடிகனானாலும் சரி, நாளாவட்டத்தில் தன்னுடைய பாவனா சக்தியின் மூலம், தனக்கே உரிய ஆணவத்தை இழந்துவிடுகிறான். இந்தப் பெரும் பயிற்சி பெற்றவர்களுக்கு மற்றவர்களிடத்திலே எல்லையற்ற அன்பும் பரிவும் கருணையும் இருப்பது இயல்பு. ஆகவேதான் நடிப்புத் துறையிலே உள்ளவர்களுக்கு நேர் பார்வை இருப்பதோடு, நல்ல பண்பும், மக்களுக்கு நன்மை செய்ய வேண்டும் என்ற ஆசையும், அந்த ஆசையை நிறைவேற்றுவதற்கு உள்ள திறமையும் இருக்கின்றன. இவர்கள் இன்னும் கொஞ்சம் பாவனா சக்தியை வளர்த்தார்களானால், ஞான நிலையையே அடைந்துவிடலாம். இதைத்தான் ஒரு ஞானி சொன்னார்:

"யானாகிய என்னை விழுங்கி வெறும்
தானாய் நிலை நின்றது தற்பரமே."

இங்கிலண்டிலே பெல்மனாமீட்டர் போன்ற ஒரு கருவியை இருபது ஆண்டுகளுக்கு முன்னால் கண்டுபிடித்தார்கள். சாதாரணக் கூலி வேலை செய்கிறவன் அந்தக் கருவியின் ஓர் உறுப்பை நோக்கி விழித்தானேயானால், அது 200 டிகிரி என்று அவனுடைய உள்ளத்தின் ஆற்றலைக் காட்டும். அறிஞர்கள், பேராசிரியர்கள் முதலியோர் அதை நோக்கி விழித்தால், அது 400 டிகிரி காட்டியது. கவிஞர்கள் கலைஞர்கள் ஆகியோருக்குச் சுமார் 500 டிகிரி உள்ளத்தின் ஆற்றல் இருப்பதாக அது காட்டியது. ஆனால், சிறந்த நடிகர்கள் அதைப் பார்த்து விழிக்கும்போது அவர்களுடைய உள்ளத்தின் ஆற்றலை 800 டிகிரி, 900 டிகிரி வரை காட்டியது. இதிலிருந்து நடிப்புக்கலை எவ்வளவு ஆற்றல் வாய்ந்தது, அந்தக் கலையில் தேர்ச்சி பெற்றவர்களை அது அவ்வளவு உன்னத நிலைக்குக் கொண்டு செல்கிறது என்பது தெரிகிறது.

இந்நூலாசிரியர் பத்தொன்பதாவது நூற்ருண்டில் தமிழ்நாடக நடிகர்கள் ஒழுக்கமற்றவர்களாக இருந்தார்கள் என்றும், சமுதாயம் அவர்களை வெறுத்து இழிவுபடுத்தியது என்றும் பல இடங்களில் எடுத்துச் சொல்லியிருக்கிருர். இந்த நிலை நாடகக்கலைக்கு எல்லா நாடுகளிலுமே இருந்து வந்திருக்கிறது. கி. பி. 1572ல் இங்கிலிஷ் பாராளுமன்றத்தில் ஒரு சட்டம் போட்டார்கள். நாடகத்தில் பங்கெடுக்கும் நடிகர்களைக் குட்டையில் அடைத்து, சிறையிலிட்டு, சவுக் காலடி;ந்து :தண்டிக்கலாம் என்று அந்தச் சட்டத்தில் கண்டிருந்தது. கீழ்த்தரமான மனித உணர்ச்சிகளை நாடகங்கள் சித்தரித்ததால் அவற்றைச் சட்டபூர்வமாகத் தடுக்க முயன்ருர்கள். ப்ரான்ஸ் நாட்டிலும் ஏறக்குறைய இதே நிலைதான். நடிகர்கள் இறந்தால், பாதிரிமார்கள் அவர்களுக்குக் கடைசிச் சடங்குகள் செய்ய மறுத்தார்கள். 17ஆவது நூற்ருண்டில் மோலியர் என்ற சிறந்த நாடக ஆசிரியர் இறந்தபோது, கிறிஸ்தவ சமயச் சடங்குகளை அவருக்குச் செய்ய மறுத்துவிட்டார்கள்.

ஒரு முறை பார்பேஜ் என்ற ஒரு பெரிய நடிகர் மூன்ருவது ரிச்சர்ட் என்ற ஷேக்ஸ்பியர் நாடகத்தை நடித்துக்கொண்டிருந்தபோது நாடக அரங்குக்கு வந்த ஓர் பெண், பார்பேஜின் அரசு எழிலைக் கண்டு மயங்கி, அவனை அடுத்த இரவே தன் வீட்டிற்கு வரவேண்டும் என்று ரகசியமாக அழைத்ததாகவும், அவ்வாறு வரும்போது தன்பெயரை மூன்ருவது ரிச்சர்ட் என்றும் அறிமுகப்படுத்திக் கொண்டு வரவேண்டும் என்றும் கேட்டுக்கொண்டதாகவும், இந்தப் பேச்சை ஒட்டுக் கேட் க்கொண்டிருந்த நாடகக் கவிஞர் ஷேக்ஸ்பியர், அவள் குறித்த நேரத்திற்கு முன்னமேயே தானே அந்தப் பெண்ணின் வீட்டிற்கும் போய் அவளோடு சல்லாபங்கள் செய்து கொண்டிருந்ததாகவும், பிறகு, குறித்தநேரத்தில் "மூன்ருவது ரிச்சர்ட்" அந்தப் பெண்ணின் வீட்டு வாசலில் வந்து காத்து இருப்பதாகச் செய்தி வந்ததாகவும், இதைக் கேட்ட ஷேக்ஸ்பியர், "மூன்ருவது

ரிச்சர்டுக்கு முன் வெற்றிவேந்தன் வில்லியம்* (William, the Conqueror) இங்கு வந்திருக்கிறேன்'' என்று பார்பேஜுக்குச் சொல்லியனுப்பினதாகவும் 'நாகரிகத்தின் கதை' என்ற நூலின் ஏழாவது பாகத்தில் 81 ஆவது பக்கத்தில் வில் டியூராண்ட் (Will Durant) சுவையோடு குறிப்பிட்டிருக்கிறார். ஆகவே, நாடக மகாகவி ஷேக்ஸ்பியரே ஒழுக்கங்களுக்குள் அடைபட்டு நிற்க மறுத்தார் என்று தெரிய வருகிறது.

நாளாவட்டத்தில் நடிகர்களுடைய ஒழுக்க வளர்ச்சியாலும் கட்டுப்பாட்டாலும் அவர்களுடைய அந்தஸ்து உயர்ந்துகொண்டே போயிற்று. இங்கிலண்டிலே பெரிய நடிகர்களுக்குச் 'சர்' பட்டம் கொடுத்துப் போற்றினார்கள். இருபதாவது நூற்றாண்டில் நமது தமிழ்நாட்டில் நடிகர்களுக்கு நாடகப் பள்ளிக்கூடங்களில் பயிற்சி கொடுத்து, ஒழுக்க சீலர்களாக ஆக்குவதற்கும் பெருமுயற்சி செய்தவர்கள் சங்கரதாஸ் சுவாமி பம்மல் சம்பந்தனார், முத்துசாமிக் கவிராயர், ஏகை சிவசண்முகனார், கிருஷ்ணசாமிப் பாவலர், கந்தசாமி முதலியார், சி. கன்னையா, ஜகன்னாத ஐயர், டி. கே. எஸ். சகோதரர்கள், நவாப் ராஜமாணிக்கம் பிள்ளை முதலியோர் என்ற உண்மையை எடுத்துக் கூறியிருக்கிறார் இந்த நூலாசிரியர். இந்த நாடகப் பள்ளிக்கூடங்களில் உருவாகிய ஒருவர் தமிழ்நாட்டின் முதலமைச்சராக ஆகியிருக்கிறார் என்றால், நாடகக் கலைஞர்களுக்கு இந்த நூற்றாண்டில் எவ்வளவு பெருமையும் செல்வாக்கும் ஏற்பட்டிருக்கின்றன என்பதை அறிந்து கொள்ளலாம்.

நடிப்புக் கலையைச் சொல்லிக் கொடுப்பதிலே தமிழ் நாடக ஆசிரியர்கள் எவ்வளவு அக்கறை எடுத்துக்கொண்

* ஷேக்ஸ்பியருடைய முழுப் பெயர் வில்லியம் ஷேக்ஸ்பியர் என்பதையும், மூன்றாவது ரிச்சர்ட் என்ற ஆங்கில அரசனுக்குக் காலத்தால் முந்தியவன் வெற்றிவேந்தன் வில்லியம் (William, the Conqueror) என்பதையும் கவனத்தில் வைத்துக்கொண்டால்; ஷேக்ஸ்பியர் பார்பேஜுக்குச் சொல்லி அனுப்பிய தகவலில் உள்ள நகைச்சுவை பிடிபடும்.

டார்கள் என்பதைப் பற்றி இந்த நூலில் குறிப்பிடப்பட்டிருக்கிறது. பதினைந்தாவது, பதினாறாவது நூற்றாண்டுகளில் இங்கிலண்டில் நடந்த நாடகங்களில் பெரும்பாலும் இயல்புக்கு விரோதமாக நடிகர்கள் நடித்து வந்தார்கள். 'கா...கூ' என்று தொண்டையைக் கிழிப்பதும், உணர்ச்சிகளை நிதானமில்லாமல் எடுத்துக் காட்டுவதுமே நடிகர்களுக்கு இலக்கணம் என்று மக்கள் கருதி வந்தார்கள். இந்தக் குறைபாடுகளை 'ஹாம்லெட்' என்ற நாடகத்திலே உலக மகாகவி ஷேக்ஸ்பியர் கடுமையாகக் கண்டிக்கிறார்; ஹாம்லெட் நடிகர்களுக்குக் கீழ்க்கண்டவாறு உபதேசம் செய்கிறார்:— "சொற்கள் நாக்கிலே சுகமாக உருள வேண்டும். காற்றைப் போட்டு ரம்பத்தால் அறுப்பது போல், இப்படிக் கையை ஆட்டாதீர்கள். மென்மையாக மெய்ப்பாடுகளைக் காட்டுங்கள். உணர்ச்சி, மழையாகப் பெய்யலாம். புயலாக அடிக்கலாம். சூறாவளியாகச் சுற்றிக் குமுறலாம். ஆனால், அப்படி அடிக்கும்போதும், நிதானத்தைக் கைவிட்டு விடாதீர்கள். நிதானமிருந்தால்தான் நடிப்புக்கு ஒரு மெருகு உண்டாகும். டோப்பா அணிந்த தடியர்கள் உணர்ச்சிகளைக் கிழித்தெறிந்து கூளமாக்கிக் கேட்பவர்களுடைய காதைப் பிளக்கும்போது, என் ஆன்மா பதை பதைக்கிறது. கேட்கும் தரை மகா ஜனங்களோ அர்த்தம் புரியாத ஊமை நாடகத்தையும் கூப்பாட்டையுந்தான் ரசிப்பார்கள். அதற்காகச் 'சப்'பென்று நடக்காதீர்கள். உங்கள் பகுத்தறிவு சொல்வதைக் கவனித்து நடியுங்கள். நடிப்பின் நோக்கம் என்னவென்றால், இயற்கைக்குக் கண்ணாடி காட்டுவதுதான்; அறத்தின் முகபாவத்தை அறத்துக்கே எடுத்துக் காட்டிவிடுங்கள்; இழிவின் உருவத்தை இழிவுக்கே எடுத்துக் காட்டிவிடுங்கள்; தற்காலச் சமூக நிலையைச் சமூகத்துக்கே எடுத்துக் காட்டிவிடுங்கள். இதுதான் நடிகர்கள் செய்ய வேண்டிய வேலை."

இந்நூலாசிரியர் சென்ற ஒரு நூற்றாண்டு காலமாகத்தான் தமிழ் நாடக மேடையில் பெண்கள் நடித்து வருகிறார்கள் என்றும், அதற்குமுன்னால் ஆண்களே பெண்வேடம்

தாங்கி மிகச்சிறப்பாக நடித்து வந்தார்கள் என்றும், பின்னல் பெண்களும் ஆண் வேடம் தாங்கித் திறமையாக நடித்து வந்தார்கள் என்றும் குறிப்பிட்டிருக்கிருர். இப்படிக் குறிப்பிட்டுவிட்டு, குடந்தையில் நாற்பத்தைந்து ஆண்டுகளுக்கு முன் நடந்த ரசமான நிகழ்ச்சி ஒன்றையும் கீழ்க்கண்டபடி விவரிக்கிருர்:—

> "மற்றுமோர் அருமையான நிகழ்ச்சி. சுமார் நாற்பத்தைந்து ஆண்டுகளுக்கு முன் குடந்தையில் நடந்தது. கே. பி. சுந்தராம்பாள் வேலனுகவும் வேடனுகவும் விருத்தனுகவும், எஸ். ஜி. கிட்டப்பா ஸ்ரீவள்ளியாகவும் நடித்தார்கள். இருவருக்குமுள்ள உறவும் ஊடலும் ரசிகர்கள் அனைவருக்கும் தெரியும். இருவரும் போட்டி போட்டுக் கொண்டு பாடுவதும் பேசுவதும் ஒருவரொடொருவர் சீண்டுவதும் ரசிகர்களை ஆனந்தச் சாகரத்தில் ஆழ்த்தி, விஞடிக்கு விஞடி மகிழ்ச்சி ஆரவாரத்தில் திளைக்கச் செய்தன. இத்தகைய இனிய அற்புதக் காட்சிகளையெல்லாம் இனி எங்கே காணப் போகிருேம்."

இந்த நாடகத்தை நானும் நாற்பத்தைந்து ஆண்டுகளுக்கு முன் குடந்தை நாடகக் கொட்டகையில் பார்த்து மகிழ்ந்தேன். ஆசிரியரைப்போல எனக்கும் இந்த நிகழ்ச்சி பழைய நாடக நினைவு ஊற்றுகளையெல்லாம் திறந்து வைக்கிறது.

ஐரோப்பிய நாடக மேடையில் பதினேழாவது நூற்றுண்டுக்கு முன் பெண்கள் நடிக்கும் வழக்கமே இல்லை. பதினேழாவது நூற்றுண்டில் ரிஷ்லியூவுடைய (Richelieu) அனுமதியின் பேரில் பாரீஸில் தொடங்கினுர்கள்.

ப்ரான்ஸில் மோலியர் என்ற நாடக ஆசிரியர் நடிகராகவும் இருந்தார். நாடகங்களை நடத்துவதற்குமுன் அவர் பல ஒத்திகைகள் நடத்தி, நடிகர்கள் இயல்புக்குமீறி நடித்தால் அவர்களைக் கண்டித்தும் திருத்தியும் வந்தார்.

இங்கிலண்டில் இயல்பாக நடிக்கும் கலை 18-ஆவது நூற்றுண்டில்தான் வளரத் தொடங்கியது. ப்ரான்ஸில் 17-வது நூற்றுண்டில் மோலியர் செய்த நடிப்புப் புரட்சியை 18-ஆவது நூற்றுண்டில் இங்கிலண்டில் கேரிக் (Garrick) என்ற நடிகர் செய்தார். அவர் நடிப்பு மிக மிக இயல்பாக இருந்தது. அவருடைய உடலமைப்பும் முகவெட்டும் நுண்ணிய உணர்ச்சிகளை மெருகிட்டுக் காட்டுவதற்கு வாய்ப்பாக இருந்தன. Character-acting, அதாவது, குணச்சித்திர நடிப்பு **கேரிக்** காலத்தில்தான் வளர ஆரம்பித்தது. நடிகன் தன்னையும் தன்னுடைய குணங்களையும் மறந்து, தான் நடிக்கும் பாத்திரத்தோடு பாத்திரமாகக் கலந்து, பாத்திரத்தில் குண விசித்திரங்களை உண்மையோடு எடுத்துக் காட்டுவதே கலை என்பதை ஆங்கில நடிகர்கள் கேரிக் மூலம் அறிந்தார்கள்.

ஆனால், தமிழ் நாட்டில் எத்தனையோ ஆயிரம் ஆண்டுகளாக இந்தக் கலையைப் பரத நாட்டியத்தில் நுணுக்கமாகக் காட்டி வந்திருக்கிறார்கள். பார்க்கப் போனால், ஒவ்வொரு பதமும் ஒரு நாடகமாயிருக்கும். நடனமாடும் பெண் தன்னை மறந்து, நாடகப் பாத்திரமாக மாறி, பாத்திரத்தின் உணர்ச்சிகளை முகத்தில் தேக்கி, விரல்கள் மூலமாகவும், கண் அசைவின் மூலமாகவும், முகபாவங்களின் மூலமாகவும் காட்டும் அற்புதமானது உலக நாடக மேடைகளில் எங்குமே காண முடியாத அற்புதம். இந்தக் கலையை வளர்த்து வந்த நட்டுவர்களுக்கும் கணிகையருக்கும் கலையுலகம் என்றென்றும் கடமைப்பட்டிருக்கிறது.

ஆனால், நாடக மேடைக்குரிய புறக்கருவிகளையும் தட்டு முட்டுக்களையும் நாம் சரியாக வளர்க்கவில்லை. நாடக அரங்குகளை வசதியாக மேல்நாட்டு முறையில் கட்டுவதிலோ, காட்சி ஜோடனைகளைத் திருத்தி அமைப்பதிலோ நம் முன்னோர்கள் அதிகக் கவனம் செலுத்தவில்லை.

கிரேக்க நாட்டிலும் நாடகத்திற்கு வேண்டிய புறக் கருவிகளை அவ்வளவாக வளர்க்கவில்லை. Aeschylus என்பவர் எழுதிய 'Suppliants' என்ற நாடகம் கிறிஸ்து பிறப்பதற்கு முன் 484-ஆவது ஆண்டில் அரங்கேற்றப் பட்டது. பெரும்பாலும் மலையடிவாரத்திலே நின்று கொண்டு நடிகர்கள் நடித்தார்கள்; ரசிகர்கள் மலைச்சரிவிலே உட்கார்ந்து கொண்டு கீழே தரையிலே நடக்கும் நாடகங் களைப் பார்த்துக் களிப்பார்கள். கி. மு. 4-ஆவது நூற்றாண் டில் கல்லிலே ஆசனங்கள் செய்து 14,000 பேர்கள் உட் கார்ந்து ரசிக்கக் கூடிய நாடகக் கொட்டகைகளைக் கட்டினார் கள். ஆனால், நடிகர்கள் முகமூடி தரித்து நடித்தார்கள். ஆகையால், நுணுக்கமான பாவங்களையெல்லாம் எடுத்துக் காட்ட அவர்களால் முடியவில்லை. Agatharchus என்ற கிரேக்க ஓவியர் கி. மு. 5-ஆவது நூற்றாண்டில் திரைச்சேலை களில் வண்ணப்படங்களைத் தீட்டி நாடக மேடையில் தொங்கவிட்டு, ஒரு புதிய சகாப்தத்தைத் தொடங்கினார்.

கி. பி. 2ஆவது நூற்றாண்டில் எழுதப்பட்ட சிலப்பதி காரத்தில் கண்ட குறிப்புகளிலிருந்து தமிழ்நாட்டிலுள்ள நாடக அரங்குகளிலும் பல அரங்குத் தந்திரங்களைக் கையாண்டிருக்கிறார்கள் என்று இந்நூலாசிரியர் தெரிவிக் கிறார். 'ஒருமுக எழினி' என்னும் ஒரு வகைத் திரை யிருந்தது; அதாவது, அரங்கில் ஒருபுறமிருந்து எதிர்ப்புறம் பாய்ந்து அரங்கை மறைக்கும் திரை. 'பொருமுக எழினி' என்று இன்னொரு வகைத் திரையிருந்தது; அதாவது, இரு புறங்களிலிருந்தும் எதிர்த்தெதிர்த்து வந்து நடுவில் ஒன்று கூடும் திரை. மூன்றாவது, 'கரந்துவரல் எழினி' என்று ஒரு வகை; அது இருக்கும் இடம் பார்ப்போருக்குத் தெரியாமல் தந்திரமாக மறைக்கப்பட்டிருக்கும். கீழிருந்தோ மேலி ருந்தோ எங்கிருந்தோவந்து இந்தத் திரை திடீரென்று அரங் கத்தை மறைத்துக் கொள்ளும். அரங்கத்திலுள்ள தூண் களின் நிழல் அரங்கத்தில் விழாமல் பார்த்துக் கொள்வார் களாம். 'தூண் நிழல் புறப்பட' என்று இதைக் குறிப்பிடு

கிறார், சிலப்பதிகார ஆசிரியர். மேடையிலே "மாண்" விளக்கு இருக்குமாம். அந்த விளக்கின் ஒளியிலே தூண் களின் நிழல் தெரியாமல் போய்விடும். அரங்கின் விதானத் திலே ஓவியங்கள் தீட்டப்பட்டிருக்குமாம். மேடையிலே வரிசை வரிசையாக முத்துச்சரங்கள் தொங்கும் என்று வருணிக்கிறார் இளங்கோவடிகள்.

மேல் நாட்டில் நம்மைக் காட்டிலும் காட்சிகளை அதிக மாகப் போற்றி வளர்த்தார்கள். வரலாற்று நாடகங்களை மிக்க கவனத்தோடு தயார் செய்தார்கள். வரலாறு நடந்த காலத் தில் மக்களுடைய பேச்சுமுறை எப்படி இருந்தது, அவர் களுடைய உடைகள் எப்படி இருந்தன என்பதையெல்லாம் பற்றிச் சிறந்த இலக்கியப் புலவர்களுக்கும் வரலாற்றுப் புலவர்களுக்கும் பெரும் பணம் கொடுத்து ஆராய்ச்சி செய்து, அந்த ஆராய்ச்சியின் பலனை நாடக மேடையில் விஞ்ஞான முறையில் பயன்படுத்தினார்கள். இங்கிலண்டில் 1850ல் சார்ல்ஸ் கீன் (Charles Kean) என்பவர் இந்த முறையைக் கையாண்டார். மெய்க்குதிரைகளையும், மெய்ப் பட்டாளங்களையும் நாடகமேடையில் நடமாடவிட்டார். இப்படிச் செய்வதன் மூலம் மனித வாழ்க்கையை அப்படி அப்படியே காட்டலாம் என்று நம்பினார். 1901-ஆம் ஆண்டில் லண்டினில் ட்ரூரிலேன் (Drurylane) தியேட்டரில் ஒரு நாடகம் நடந்தது. அதிலே செருப்புத் தைப்பவன் ஒருவன் பாத்திரமாக வந்து மேடையிலே நின்றான். ஒரு பிரபு வினுடைய காலுக்கு அவன் செருப்புத் தைக்க வேண்டும். பிரபுவும் அங்கே வந்து நின்று, அவருடைய காலைத் தூக்கி வைத்தார். அதனுடைய அளவுகளைச் செருப்பு தைப்பவன் எடுத்த துல்லியமும் பாங்கும் எல்லோருடைய கவனத்தையும் ஈர்த்துவிட்டன. அந்தச் செம்மானை எல்லோரும் கைதட்டிப் பாராட்டினார்கள். ஆனால், அவன் நடிகன் அல்ல; தினந் தோறும் லண்டன் தெருக்களில் செருப்பு தைக்கும் தொழிலை நடத்திக் கொண்டு இருந்தவன். இவனைக் கொண்டு வந்து ஒரு பாத்திரமாக அந்த நாடகத்தில் நிறுத்தியதைத் தவறு

என்றும், கலையையே கொச்சைப்படுத்தி விட்டார்கள் நாடகக்காரரர்கள் என்றும் Times' Literary Supplement என்ற பத்திரிகை இதைக் கண்டித்து தலையங்கமே எழுதியது.

20 ஆவது நூற்றாண்டின் தொடக்கத்தில் எட்வர்ட் கார்டன் க்ரெய்க் (Edward Gordon Craig) என்ற ஆங்கிலேயர் மேற்சொன்ன நாடகத் துறையிலுள்ள யதார்த்த வாதத்தை எதிர்த்தார். வாழ்க்கையைப் பச்சை பச்சையாகக் காட்டுவதில் பொருள் இல்லை, அடையாள பாஷை மூலமாகவும், ஜாடையாகவும் உண்மைகளை எடுத்துச் சொல்ல வேண்டும் என்று அவர் வற்புறுத்தினர்.

அபிநயத்தில் உலகப் புகழ் பெற்ற பாலசரஸ்வதியின் கலையில் இந்த உண்மைகளைக் கண்டு மகிழலாம். 'அன்ன நடையோ' என்ற சொற்றொடருக்கு நடந்து காட்டி அபிநயம் பிடிப்பார். அதைப் பார்க்கும்போது அன்ன நடையின் முக்கிய அம்சங்கள் எல்லாம் வெளிவந்துவிடும். பிறகு உட்கார்ந்து கொண்டே நடிக்க ஆரம்பிப்பார். கைகளை மாத்திரம் ஆட்டி அன்ன நடையைக் காட்டி விடுவார். முன்னைய அபிநயத்தைக் காட்டிலும் பின்னையது கற்பனை உள்ளவர்களுக்குக் களிப்பூட்டுவதாக இருக்கும்; கடைசியாகக் கால்களையும் ஆட்டாமல், கைகளையும் ஆட்டா மல், உடம்பும் அலுங்காமல் இரண்டு கண்களை மட்டும் ஆட்டி அன்னநடையைக் காட்டிவிடுவார் பாலசரஸ்வதி. அவ்வாறு அவர் செய்யும்போது கலையின் மெய்யான சிகரத்தையே அவருடைய அபிநயம் தொட்டுவிடும்.

கலை உலகத்தில் ரசிகர்களுடைய கற்பனைக்கும் இடம் தரவேண்டும். ஜப்பானில் 'நோ' (No) என்றும், 'கபூகி' (Kabuki) என்றும் இரண்டுவிதமான நாடக அரங்குகள் இருக்கின்றன. 'நோ' அரங்கு படாடோபமில்லாத எளிமை யான அரங்கு. நடிகர் கையில் வைத்திருக்கும் விசிறியைக் கத்தியாகவும், கோப்பையாகவும், பேனாவாகவும் உபயோ கிப்பார்; அபிநயத்தின் மூலம் பல பொருள்களைக் கலைச்சுவை

யோடு காட்டுவார்கள். ரசிகர்களுடைய கற்பனை வளத்தைப் பெருக்குவதற்கு இப்பேர்ப்பட்ட நாடகங்கள் துணை செய்கின்றன.

சீனுவிலும் நாடகக்கலை 2500 ஆண்டுகளுக்கு முன்பிருந்தே வளர்ந்து வந்திருக்கிறது. கி. பி. 8-ஆவது நூற்றாண்டில் 'தாங்' (T'ang) மன்னர்கள் காலத்தில் நடிகர்களுக்கென்று ஒரு பள்ளிக்கூடம் நடத்தி, அதில் 300 ஆடவர்களுக்கு நடிக்கவும் பாடவும் கற்றுக் கொடுத்தார்கள்.

வட இந்தியாவிலும் மன்னர்களுடைய ஆதரவில் நாடகக் கலை வளர்க்கப்பட்டிருக்கிறது. தமிழ்நாட்டிலும் நாடகத்துக்குத் தனிப் பெருமை கொடுத்திருக்கிறார்கள். இயல் தமிழ், இசைத் தமிழ், நாடகத் தமிழ் என்ற பாகுபாட்டிலிருந்தே தமிழ் மொழியில் மூன்றில் ஒன்றைச் சீதனமாகத் தமிழ் நாடகத்துக்கு நம் முன்னோர்கள் கொடுத்திருக்கிறார்கள் என்று தெரிகிறது. சங்க காலத்தில் பாடினிகளும் பாணர்களும் கூத்தர்களும் நாடகத்தை வளர்த்திருக்கிறார்கள். 8, 9-ஆவது நூற்றாண்டிலே பல்லவ அரசர் ஒருவர் சிறந்த நாடகங்களை இயற்றியிருக்கிறார். நொண்டி நாடகம், லாவணி முதலிய பலவகை நாடகங்கள் தமிழ்நாட்டில் இருந்திருக்கின்றன என்பதையும் இந்த நூல் நமக்கு எடுத்துக் காட்டுகிறது. எல்லா நாடுகளிலும் எல்லா மக்களும் நாடகத்தைச் சுவைத்திருக்கிறார்கள். அந்தக் கருவி கீழான உணர்ச்சிகளைத் தூண்டும்படி சில சமயங்களில் பயன்பட்டிருக்கிறது. இந்த அற்புதக் கருவியை மனித வாழ்க்கையைப் புனிதப்படுத்தும் கருவியாகப் பயன்படுத்த வேண்டுமென்பதே இந்த நூலாசிரியரின் ஆசை. அழகாகவும் சுவையாகவும் புலமையோடும் இந்நூலை எழுதியுள்ள அவருடைய ஆசை வெகு விரைவில் நிறைவேறுமாக. தமிழர்கள் இந் நூலை ஆழ்ந்து படித்துப் பயனுறுவார்களாக.

எஸ். மகராஜன்

ஆய்வுரை

(சிலம்பொலி சு. செல்லப்பன்)

முத்தமிழின் ஒன்றியம்

தமிழ் மொழி இயல், இசை, நாடகம் என முப்பிரிவுகளைக் கொண்டது. இதனைப் பிங்கல நிகண்டு,

> "இயற்றமிழ் இசைத்தமிழ் நாடகத் தமிழெனு.
> வகைப்படச் சாற்றினர் மதியுணர்ந் தோரே"

என்று குறிப்பிடும். இலக்கியமும் இலக்கணமும் அடங்கியது இயற்றமிழ்; பண்ணொடு கூடிய பாடல்களையுடையது இசைத்தமிழ்; ஒரு கதையை அல்லது செயலை உரிய கதை மாந்தர்களைக் கொண்டும், உரையாடல்களை அமைத்தும், பாடல்களைப் பாடியும் மெய்ப்பாட்டுடன் பிறர்க்கு நடித்துக் காட்டுவது நாடகமாகும். நாடகத்தில் இயற்றமிழும், இசைத்தமிழும் இணைந்திருக்கக் காண்கிறோம். எனவே நாடகம் என்பது முத்தமிழும் பொருந்திய ஒன்றாகும். இத்தகு பெருமை வாய்ந்த நாடகம் நம் நாட்டில் தோன்றி வளர்ந்ததையும், அஃது அவ்வப்போது பெற்ற மாற்றங்களையும் பற்றிப் பெரியவர் கு. சா. கி. அவர்கள் சென்னைப் பல்கலைக் கழகத்தில் ஆற்றிய ஆய்வுரை இந்நூலாக உருப் பெற்றுள்ளது.

பட்டறிவு பேசுகிறது

ஒன்றோடு நெருங்கிய தொடர்பு கொண்டவர் அதைப் பற்றிச் சொல்வது மிகவும் பொருத்தமானதும் சிறப்புடையதும் ஆகும். திரு. கு. சா. கி. அவர்கள் நாடக

உலகில் அரை நூற்றாண்டுக்கு மேலாகப் பல்வேறு நிலைகளில் நெருங்கிய தொடர்பு கொண்டுள்ளவர். ஆதலால் பிறரிடம் அறிய முடியாத பல அரிய செய்திகளை இந்நூலுள் காண்கிறோம். பழம் பெரும் நடிகர் திரு. எம். கே. இராதாஅவர்கள் திரு. கு.சா. கி. அவர்கட்கு எழுதியுள்ள கடிதத்தில், "நமது இளமைப் பருவ நிகழ்ச்சிகளெல்லாம் என்நினைவில் நிழலாடியது; அன்று அப்பாவின் ஆணைப்படி—நாடகப் பாடங்களைச் சொல்லிக் கொடுக்கும் போதும், ஒத்திகை பார்க்கும் போதும் எத்தனையோ முறை உன்னைக் கண்டித்தும், தண்டித்தும், ஏன் அடித்தும் கூட இருக்கிறேன். ஆனால் இன்று உன்னைக் கவிஞனாக, நாடக ஆசிரியனாக, பல்கலைக் கழகப் பேச்சாளனாகக் காணும்போது என் உள்ளம் பெருமிதம் அடைகிறது" என்று குறிப்பிட்டுள்ளதிலிருந்து நாடகக் கலைக்கும் திரு. கு. சா. கி. க்கும் உள்ள நீண்டகாலத் தொடர்பு நன்கு புலனாகிறது. நாடக உலகின் பழந் தலைமுறையைச் சார்ந்தவர் என்பதாற்றான் இன்றைய இளைஞர்கள் அறிய முடியாத பல புதிய தகவல்களை இந்த உரைக்கோவையில் அவர் தந்திருக்கிறார். படிப்பறிவினால் அன்றிப் பட்டறிவினால் தரப்படுகின்ற செய்திகளாதலின் அவை உயிர்ப்புடன் விளங்குகின்றன. இதை அவரே, "நடிகனாகவும், நாடக ஆசிரியனாகவும், பாடலாசிரியனாகவும் பணியாற்றிய அனுபவத்தைக் கொண்டு சில புதிய தகவல்களைத் தரமுடியும் என்ற நம்பிக்கையுடன் உரையைத் தொடங்குகிறேன்" (பக். 21) எனக் குறிப்பிட்டுள்ளார்.

நாடகம்

"நாடகம் நாட்டிற்கு அணிகலன்; நாகரிகத்தின் அளவுகோல்; நாட்டின் படப்பிடிப்பு; பாமரர்களின் பல்கலைக் கழகம்..." எனப் பலவாறாக அவர் அடுக்கிச் சொல்வதிலிருந்து (பக். 22) அவருக்கு நாடகத்தின்பால் உள்ள ஈடுபாட்டை நாம் நன்குணர்கிறோம். நாடகம் என்ற

சொல்லை நாடு+அகம் எனப் பிரித்து நாட்டின் நிலையைத் தன் அகத்தே பிரதிபலித்துக் காட்டுவது. நாட்டின் இதய மாக (அகமாக) விளங்குவது; அகம் நாடுவது எனப் பல்வேறு பொருள் விளக்கம் தந்திருப்பது மிகவும் சிறப்பாக உள்ளது (பக். 26). நாடகத்தைக் குறிக்கப் பிற மொழிகளில் உள்ள சொற்களான Play, Drama என்பவற்றைவிட நாடகம் என்ற சொல் எத்தகைய பொருள் பொதிந்தது என்பதையும் வேறுபடுத்திக் காட்டுகிறார் (பக். 27).

நாடகத்தில் அடங்குபவை:

நாட்டியம் நாடகத்தின் ஒரு பகுதியே; நாடகமும் நாட்டியமும் கூத்து என்ற பொதுப் பெயரால் அழைக்கப் படுகின்றன என்பதற்குச் சான்றுகள் தந்துள்ளார். (பக். 38. 39). மேலும், ''பாடியும் ஆடியும், நவரச பாவ பேதங்களுக்கு ஏற்பவும், கதையில் வரும் பாத்திரங்கட்கேற்பவும் பேசியும் நடித்தும் காட்டியும், கதையை நடத்திக்காட்டும் கதா காலட்சேப நிகழ்ச்சிகளையும் நாடகத்தின் ஒரு கூறாகவே கருதுகிறேன்'' என்கிறார் (பக். 52). அதுபோன்றே கிராமப் புறங்களில் விழாக்காலங்களில் பம்பை, உடுக்கை முழங்க, சிலம்பு ஒலிக்கப் பெண்கள் மிகுந்த ஆவேசங் கொண்டு கூச்சலிட்டு ஆடுவதும் ஒருவகை நாடக அங்கமே (பக். 54). கிராமக்கலைகளில் இன்றும் உயிர்ப்போடு விளங்கும் கும்மி, கோலாட்டம், கரகம், காவடியாட்டம், ஒயிலாட்டம், வில்லுப்பாட்டு, பொய்க்கால் குதிரையாட்டம் ஆகிய கலைகள் எல்லாம்கூட ஒருவகை நாடக அங்கம் என்று கொள்ள வேண்டும்:[பக், 54]. இவ்வாறு ஆசிரியர் 'நாடகம்' என்ற சொல்லுக்கும் பரந்த அளவில் பொருள் கொண்டு ஆய்வு செய்துள்ளார்.

முக்காலம்

நாடகத்திற்குப் பொருளும், நாடகத்துள் அடங்குபவை எவையெவை என்றும் விளக்கியவர், அதனை முற்காலம்,

இடைக்காலம், இக்காலம் என மூன்று பிரிவுகளாகக் கொண்டு அவ்வக் காலத்தில் நாடகத்தின் அமைப்பு, அவற்றில் ஏற்பட்ட மாறுதல்கள் ஆகியவற்றைத் தக்க சான்றுகளுடன் விளக்கிச் செல்கிறார்.

முற்காலம :

நூலாசிரியர் அகத்தியம் முதல் சிலப்பதிகாரம் வரையுள்ள காலத்தை நாடகக் கலையின் முற்காலமாகக் கொள்கிறார்.

> "நாடக வழக்கினும் உலகியல் வழக்கினும்
> பாடல் சானற புலனெறி வழக்கம்"

எனத் தொல்காப்பியம் கூறுவதால் தொல்காப்பியர் காலத்திலேயே நாடகம் ஏற்றம் பெற்றிருந்தது என்பதை அறிகிறோம். ஒருவரிடம் செல்வம் வந்து சேர்வதானது கூத்தாடுமிடத்தில் கூட்டம் சேர்வதைப் போன்றது; அது நீங்கிப் போதலும் கூத்து முடிந்ததும் கூட்டம் கலைவதைப் போன்றதாகும் என்பதை,

> "கூத்தாட்டு அவைக்குழாத் தற்றே பெருஞ்செல்வம்
> போக்கும் அதுவிளிந் தற்று"

எனத் திருக்குறள் குறிப்பிடும். விழாவின் கண் ஆடும் கூத்தரது வேறுபட்ட கோலம் போல மக்கள் அடைவடைவே தோன்றி, இயங்கி, இறந்து போகும் இயல்புடையது இவ்வுலகம் என்ற கருத்தைச் சோழன் நலங்கிள்ளியின்,

> "............விழவில்
> கோடியா நீர்மை போல முறைமுறை
> ஆடுநர் சழியும்இவ் வுலகம்"

என்ற புறநானூற்றுப் பாடலடிகள் தெரிவிக்கும். இவற்றால் பண்டே நாடகங்களில் பலர் பல்வேறு கோலம் புனைந்து

நடித்ததையும், மக்கள் கூடி அந் நாடகங்களைக் கண்டு சென்றதையும் நாம் அறிய முடிகிறது. "சிலம்பில் காணப் படும் நாடக மேடை அமைப்புமுறை. 15ஆம் நூற்றாண்டு வரையிலும்கூட ஆங்கில நாட்டு மேதைகள் காணாத புதுமையாகும்" என்பதை ஆசிரியர் குறிப்பிட்டுக் காட்டு கிறார் (பக்.64). இவற்றால் பண்டைய நாட்களில் நாடகம் பெற்றிருந்த உயர்வு நன்கு புலனாகிறது.

இடைக்காலம் :

அத்தகைய பண்டைய நாடக இலக்கியங்கள் எங்கே? என்ற வினாவை எழுப்பி, அவை அழிந்ததற்குக் காரணம் வேற்றினத்தினர், வேற்று மதத்தினர், வேற்று மொழியினர் ஆகியோரின் ஆட்சியும் கலாச்சாரப் படையெடுப்புமே ஆகும் என்ற காரணத்தையும் ஆசிரியர் கூறுகிறார் (பக்.56). "கி. பி. 3 ஆம் நூற்றாண்டு தொடங்கி ஆறாம் நூற்றாண்டு முடியத் தமிழகத்தின் இருண்ட காலமென வரலாற்றறிஞர் களால் குறிக்கப் பெறும் களப்பிரர்களின் கொடுங் கோன்மை நடந்த காலங்களில் தமிழர்களின் கலை, கலாச் சாரம் அனைத்துமே சீரழிக்கப்பட்டன" (பக். 59). சமண, பௌத்த மத வளர்ச்சியும் நாடகக்கலை அழிவுக்குக் காரண மானது. இதனைப் பரிதிமாற் கலைஞரும் தம் தமிழ் மொழி வரலாற்றில், "சிறப்புடைய நாடகக் கலை வளர்ந்து வந்த போது நம் நாட்டில் செல்வாக்குப் பெற்ற புத்தமும் சமணமும் நாடகம் காமத்தை மிகுதிப் படுத்துவதென்று தவறாக எண்ணினர். அதனால் அவர்கள் செல்வாக்கு மிகுந் திருந்த காலத்தில் நாடகத் தமிழை வளரவொட்டாது தடுத் தனர்" என்று குறிப்பிடக் காணலாம். நூலாசிரியர் சிலப் பதிகார காலத்திற்குப் பின்னே 19ஆம் நூற்றாண்டின் இறுதி வரையுள்ள காலத்தை இடைக்காலமாகக் கொண்டு இச் செய்திகளை ஆய்கிறார். ஆய்வின் பயனாக, "நாடகத்தைப் பொறுத்தவரை சிலப்பதிகாரத்திற்குப் பின் 17ஆம் நூற் றாண்டின் இறுதிவரை இருண்ட காலமென்றே சொல்ல

வேண்டும்' என்கிறார் (பக்.66). 17ஆம் நூற்றாண்டிற்குப் பிறகு நொண்டி நாடகங்கள், குறவஞ்சி நாடகங்கள், பள்ளு நாடகங்கள், மந்தை நாடகங்கள் போன்ற நாடகங்கள் நடத்தப்பட்டு வந்தன என்பதையும் தெளிவுபடுத்துகிறார் (பக்.67).

இக்காலம் :

19ஆம் நூற்றாண்டின் இடையிலும் இறுதியிலும் நாடகக் கலை மறுமலர்ச்சி பெற்றது. ஆங்கில ஆட்சி, ஆங்கிலக் கல்வி நம் நாட்டில் வேரூன்றியதன் காரணமாக இந்திய நாடக உலகிலும், தமிழ் நாடக உலகிலும் மாறுதல் உண்டாகியது. மேலை நாட்டுப் புதினங்களைத் தழுவி நாடக உத்திகளைக் கையாளும் முறை தோன்றியது. பம்மல் சம்பந்த முதலியார், சங்கரதாஸ் சுவாமிகள், சதார்வதானம் கிருஷ்ணசாமிப் பாவலர் போன்ற பெரும் புலவர்கள் நாடகங்களை எழுதியும் நடத்தியும் வந்த அருந்தொண்டினால் நாடகக்கலை புத்துயிர் பெற்றதை ஆசிரியர் வரலாற்றடிப்படையில் விரிவாக விளக்கிச் சொல்கிறார். "இருபதாம் நூற்றாண்டு தொடங்கி அரை நூற்றாண்டுகள் வரை தமிழ் நாடகக்கலையின் பொற்காலம் என்றே கூற வேண்டும்" என்பது ஆசிரியர் துணிபு (பக். 146.). ஒழுங்கும் கட்டுப்பாடும் நிறைந்த நாடகக் குழுவினர் மக்களிடையே பெற்ற செல்வாக்கினால் நாடகக்காரனுக்குக் கூத்தாடி, ஒழுக்கமற்றவன் என்றிருந்த அவப் பெயர் சிறிது சிறிதாக மறைந்து நடிகர்களைக் கலைஞர்கள் என்று போற்றும் நிலைமையும் வளர்ந்தது. பல்வேறு நாடகக்குழுக்கள் தோன்றின என்றாலும் அவற்றுள் காலப் போக்கில் கன்னையா கம்பெனி, நவாப் ராஜமாணிக்கம் கம்பெனி, டி. கே. எஸ். சகோதரர் கம்பெனி போன்ற ஒரு சிலவே நிலைத்து நின்றன. இருபதாம் நூற்றாண்டின், அரை நூற்றாண்டின், பின் அரைப்பகுதியை டி. கே. எஸ். சகோதரர்கள் சகாப்தம் என்றே கூறலாம் என்பதையும்

ஆசிரியர் விளக்குகிறார். தமிழில் குழந்தை நாடகங்களும் தோன்றித் திறம்பட நடித்துக் காட்டப்பட்டன. நாடகத்திலிருந்து திரைப்படம் வளர்ச்சியுற்றது. திரையுலகிற்கு நாடகமேடை அளித்த நடிகர்கள் மிகப் பலராவார்.

இன்றைய நிலை:

இவ்வாறு வளர்ந்து வந்த நாடகம் பல்வேறு காரணங்களால் இன்று சூன்ய நிலையில் உள்ளது என ஆசிரியர் வருந்துகிறார். இந் நூற்றாண்டின் முன் அரைப்பகுதியில் போட்டிபோட்டு வளர்ந்த நாடக வளர்ச்சி இன்று பொய்யாய், கனவாய், பழங்கதையாய்ப் போனதை எண்ணி வெதும்புகிறார். "தமிழுக்கென்றே தனியான இலக்கணம் வகுத்து அகத்தியம், பரதம், தொல்காப்பியம் என்று வழி வழியாக எண்ணற்ற நாடக இலக்கண நூல்களைப் படைத்துப் பெருமை பேசிக் கொண்டிருக்கும் தமிழ்க்குலம், இந்த அவல நிலைக்கு வரலாமா? நாளைய வரலாறு நம்மைக் கண்டு நகைக்காதா? என்பதுதான் என் கவலை" எனக் குமுறுகிறார் (பக்.212). இவர் காலத்திலேயே நாடகத்திற்குப் பண்டைய ஏற்றம் நேரிட்டு இவர் உளம் மகிழும் நிலை உருவாக வேண்டும் என நாம் உளமார விழைவோமாக.

நாடகங்களின் பயன் :

நாடக வரலாற்றை விளக்கிய ஆசிரியர் நாடகங்களின் பயனைச் சுட்டிக் காட்டுகிறார். நாடக நிகழ்ச்சிகள் அவை தோன்றும் காலத்தில் நாடு இருக்கும் நிலையைப் படம் பிடித்துக் காட்டுவன என்பதைச் சுதந்திரப் போராட்டக் காலத்தில்—இருபதாம் நூற்றாண்டின் தொடக்க காலத்தில் நடைபெற்ற நாடக மேடைக் காட்சிகளைக் கொண்டு ஆசிரியர் விரிவாக விளக்குகிறார். அக்காலத்தில் வள்ளித் திருமணம் நாடகம் நடைபெறும்; தினைப் புனத்தில் வள்ளி ஆலோலம் பாடிக் குருவிகளை விரட்டுவாள்; அவளைக்

காண வேலன் வேடன் வடிவில் அங்கு வருவான். அவ்வாறு வரும் அவன்,

ஆயலோட்டும் பெண்ணே
ஆவியே! என்னாருயிர்ச் சஞ்சீவியே!
மன்மதன் என்னும் பாவியே!
மலர்க் கணைகளை தூவியே
வாட்டுறான் கண்ணே [ஆயலோ]

என்று பாடி வரவேண்டும். ஆயினும் சுதந்திரப் போராட்ட வேகத்தினால் உந்தப்பட்ட நிலையில் வேடன்,

கதர்க் கப்பல் கொடி தோணுதே
கரம் சந்த்ர மோகனதாஸ்
காந்தி இந்தியா சுதேச (கதர்க்)

என்று பாடி வருவான். வள்ளியைக் காண வரும் வேடனுக்கும், 'கதர்க் கப்பல் கொடிக்கும்' எந்தத் தொடர்பும் இல்லை; ஆயினும் இதைக் கேட்கும் மக்கள் கரவொலி எழுப்புவதோடு மீண்டுமொரு முறை (once more) பாடக் கேட்பதையும் நான் சிறுவனாக இருந்தபொழுது விழாக் காலங்களில் என் கிராமத்தில் நடந்த நாடகங்களில் கண்டது இன்னும் பசுமையாக நினைவில் நிற்கிறது. இவ்வாறாக விடுதலை இயக்கத்தில் நாடகக் கலைஞர்கள் கொண்ட பங்கை ஆசிரியர் மிகு விரிவாக நயம்பட எடுத்துரைத்துள்ளார். "தெருக்கூத்துக் கலைஞர்கள் திறந்த வெளிகளில் நாடகம் போட்டுச் சுதந்தரக் கனலை அணையாது காத்து வந்ததை" ஆசிரியர் அருமையாகக் கூறுகிறார். அன்றைய நாடக மேடையில் ஒலித்த ஐம்பதுக்கு மேற்பட்ட இத்தகைய உணர்ச்சியூட்டும் பாடல்களை இந்நூலில் நாம் காண முடிகிறது. நாடகங்கள் கொள்கை பரப்புக் கருவிகளாகவும் பயன்பட்டுள்ளன. சமுதாய சீர்திருத்தக் கருத்துக்களைப் பரப்பியதில் பேரறிஞர் அண்ணாவின் நாடகங்கள், நகைச்சுவை மன்னர் என். எஸ். கிருஷ்ணன் அவர்களின்

கதா காலட்சேபங்கள் போன்றவை ஆற்றியுள்ள பெருந் தொண்டினைச் சான்றாக ஆசிரியர் சுட்டிக் காட்டுகிறார்.

தமிழிசை :

நாடகம் பற்றிய தம் உரையில் திரு. கு. சா. கி. தமிழிசை பற்றிக் கூறியுள்ள கருத்துகள் சிந்தனைக்குரியன வாம். பழைய தமிழிசைப் பண்களே இன்று இராகங்கள். என்ற பெயர் பெற்றுப் பிற மொழிகளில் புகுந்துள்ளன. தமிழிசை தலையாய இசையாயிருந்தும் பிறமொழி இசை தான் இசை என்ற நிலை உருவானது நியாயந்தானா? "நூற்றுக்கு நூறு தமிழர்களே நிறைந்திருக்கும் அவையில் ஒரேயொரு தமிழ் உருப்படிகூடப் பாடாமல், தொடக்கம் முதல் இறுதிவரை பிறமொழிப் பாடல்களையே பாடும் கொடுமையைத் தடுத்து நிறுத்தும் துணிபு—சொரணை— தமிழ் மக்கட்கு வர வேண்டாமா?" என்பது ஆசிரியர் கேள்வி (பக். 45). இக்கேள்விக்கான மறுமொழியைத் தமிழகம் எண்ணிப் பார்க்கக் கடமைப்பட்டுள்ளது. இசைக் கருவிகள் தோற் கருவி, துளைக் கருவி, நரம்புக் கருவி என மூவகைப்படும். தோற்கருவி முழவு, எனப்படுகிறது: துளைக் கருவி குழல் ஆகும்; நரம்புக் கருவி யாழ் எனப் பெயர் பெற்றுள்ளது. முழவு. குழல், யாழ் ஆகிய முத்திறக் கருவி களின் பெயர்களில் தமிழுக்கே உரிய தனிச் சிறப்பெழுத்தான 'ழ' கரம் இடம்பெற்றுள்ளதால் இவ்விசைக் கருவிகளைக் கண்டவர்களே தமிழர்கள், இசையை வளர்த்தவர்களே தமிழர்கள் என ஆசிரியர் குறிப்பிடுவது தமிழிசைக்கு ஆக்கம் தருவதாகும்.

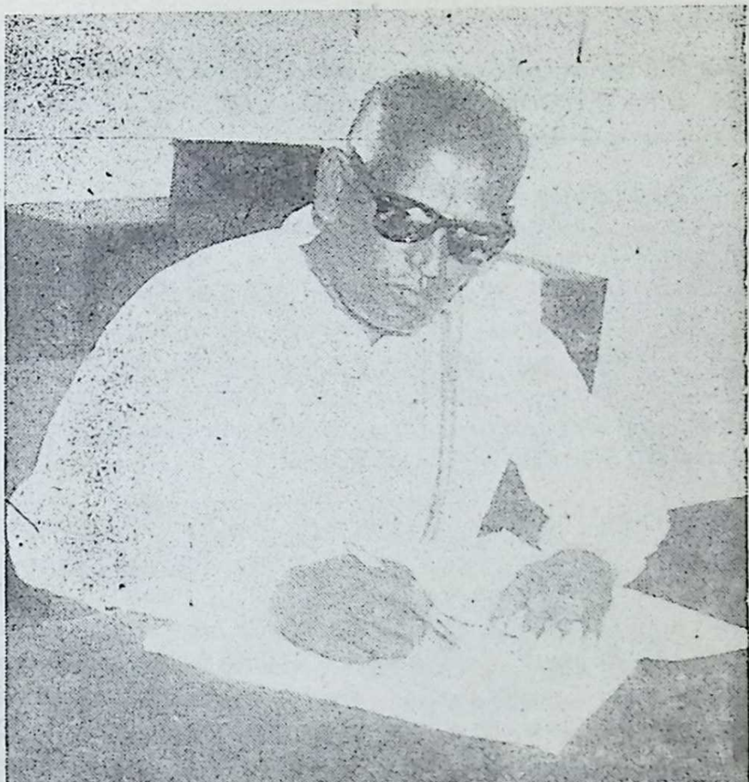
கலைக் களஞ்சியம் :

சுருங்கக் கூறுமிடத்து இந்நூல் தமிழ் நாடகக் கலையின் தோற்றம், வளர்ச்சி, மாற்றம் பற்றி அறிய உதவுகின்ற முழுமை பெற்ற நூலாகத் திகழ்கிறது. 19, 20 ஆம் நூற்றாண்டுகளில் இயங்கி வந்த நாடகக் குழுக்கள், நாடக

நடிகர்கள், நாடக ஆசிரியர்கள் பற்றிய செய்திகளை விரி வாக விளக்குகிறது. இதனால் நாடகங்களினால் நாட்டுக்கு ஏற்பட்ட நன்மைகளையும் தெரிந்து கொள்ள முடிகிறது. பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் இறுதியில் தீவெட்டி வெளிச்சத்தில் நாடகங்களை இயக்கிய முறை, தெருக்கூத்து நாடகங்களை நடத்திய முறை ஆகியவைகளை அறிய முடிகிறது. மேலும் இதனுள், நாடக மேடையில் அன்று பாடப்பட்டு இன்று நாம் அறிந்துகொள்ளும் நிலையிலில்லாத பல அரிய பாடல்கள் தொகுத்துத் தரப்பட்டுள்ளன. நாடகம் பற்றிய எல்லா விவரங்களையும் தன்னகத்தே பெற்றுள்ள இந்நூலை நாடகக் கலைக் களஞ்சியம் என்றே குறிப்பிடலாம்.

அன்பன்,

சு. செல்லப்பன்



பணிவுரை

உலகப் புகழ்மிக்கப் பல்கலைக் கழகங்களில் ஒன்றாகத் திகழும் சென்னைப் பல்கலைக் கழகத்தில் ஔவை சண்முகம் அவர்கள், நாடகப் பேராசிரியர் பம்மல் சம்பந்த முதலியார் அவர்களின் பெயரால் ஏற்படுத்தியுள்ள அறக்கட்டளைச் சொற்பொழிவாக, சென்ற 1977-ம் ஆண்டு செப்டம்பர் திங்கள் 1—2—3 ஆகிய தேதிகளில் நிகழ்த்திய சொற்பொழி

வின் தொகுப்பைத்தான் ''தமிழ் நாடக வரலாறு'' என்ற தலைப்பில் வானதி பதிப்பகத்தினர் அழகிய பதிப்பாகத் தமிழகத்திற்கு வழங்கியிருக்கிறார்கள்.

இந்நூலுக்கு வழங்கிய முன்னுரையில் தலைவர், ஐயா, ம.பொ.சி. அவர்கள் சுட்டிக் காட்டியிருப்பது போல், நூலின் முற்பகுதி எனது அறிவிற்கு எட்டிய வரை அனுமான ஆய்வுரையாகவும், பிற்பகுதி அனுபவத்தின் பிரதிபலிப்பாகவும் இருக்கும் என்பதற்கு அதிகமாக—நாடகத்தைப் பற்றிய மிகப் பெரிய ஆராய்ச்சிக் கருவூலமாக இந்நூல் அமைந்து விட்டது என்று பெருமையடித்துக் கொள்ளும் அளவுக்கு நான் அறிவிலி அல்ல என்பதை மிகவும் அடக்கத்துடன் சொல்லிக் கொள்ள விரும்புகின்றேன்.

ஆயினும், இதற்கு முன்னுரை, சிறப்புரை, ஆய்வுரை வழங்கிப் பெருமை சேர்த்துள்ள ஐயா, சிலம்புச் செல்வர் அவர்களும்,முன்னாள் உயர்நீதிமன்ற நீதிபதி எஸ்.மகாராஜன் அவர்களும், சிலம்பொலி சு. செல்லப்பன் அவர்களும், நானே வியந்து நாணும் அளவுக்குத் தொகுத்துக் கூறியுள்ள புகழுரைகள் அனைத்தும், என்பால் அப்பேரறிஞர்கள் கொண்டுள்ள அளவற்ற அன்பின் அடையாளமாகவே கருதி, அப்பேருள்ளங்களுக்கு எனது பணிவார்ந்த நன்றியையும் வணக்கத்தையும் தெரிவித்துக் கொள்ளுகின்றேன்.

வறுமைத்தாயின் அலைக்கழிப்பு, அருமைத்தாயின் அரவணைப்பு இவற்றிற்கிடையே அலைமோதிக் கொண்டிருந்த இரண்டு ஏழைச் சிறுவர்களுக்குப் புகலிடம் கொடுத்துப் போற்றி வளர்த்தாள் நாடகக் கலைத்தாய்!

அந்த இருவரில் ஒருவர்தான் கலையுலகம்'சின்னவர்'என்று செல்லப் பெயரிட்டு அழைக்கும் திரு. எம்.ஜி.ஆர். அவர்கள்.

நாடகக் கலைத்தாய் அவருக்கு நடிப்புக் கலையோடு நாட்டின் நிலையையும், அரசியல் தெளிவையும், ஏழைகளின்

கண்ணீரைத் துடைக்கும் இதயத்தையும் கொடுத்து உயர்த்தியதனுல்தான் அவர் இன்று நாட்டு மக்களின் இதயங்களிலெல்லாம் இடம் பிடித்து, மக்கள் திலகமாய் மலர்ந்து, புரட்சித் தலைவராய்ச் சிறந்து தமிழகத்தின் ஆட்சி பீடத்தை அலங்கரிக்கும் முதல்வராய் அமர்ந்து உலக சரித்திரத்தில் தனக்கென ஒரு ஒப்பற்ற வரலாற்றுச் சாதனையைப் புரிந்து, உயர்ந்து விளங்குகின்ருர்! எனது இனிய அன்புச் சகோதரர் திரு. எம். ஜி. ஆர். அவர்களுக்கு "தமிழ் நாடக வரலாறு" என்னும் .இந்நூலைக் காணிக்கையாக்குவதன் மூலம் தாழ்ந்து கிடக்கும் தமிழ் நாடகக்கலை தலைழத்தோங்கவும், தரித்திரத்தில் உழலும் பல நூறு நடிகர்கள் புதுவாழ்வு பெறவும் வழி பிறக்குமென நம்புகின்றேன்.

இந்த அறக்கட்டளைச் சொற்பொழிவை நிகழ்த்த வேண்டுமென்று முதன்முதலாக என்னிடம் உரிமையோடும் உறுதியோடும் வலியுறுத்திக் கூறிய எனது இனிய நண்பரும், இளமை தொட்டே என்பால் நீங்காத பற்றும் பாசமும் கொண்டவரும், சென்னைப் பல்கலைக் கழகத் தமிழ்த்துறைத் தலைவருமாகிய—டாக்டர், ந. சஞ்சீவி அவர்களுக்கும் நான் நன்றி செலுத்தக் கடமைப் பட்டவனுவேன்.

சொற்பொழிவு நிகழ்ந்த மூன்று நாட்களிலும் தலைமை தாங்கி, அரியதொரு முன்னுரையும் முடிவுரையும் வழங்கிச் சிறப்பித்த தமிழ்த்துறைத் தலைவர் — டாக்டர் சி. பாலசுப்ரமணியம் அவர்களுக்கும் தொடர்ந்து வந்து பெருமை சேர்த்த அறிஞர் பெருமக்கள், பேராசிரியர்கள், புலவர்கள், நடிக நடிகையர், மாணவ, மாணவியர், எழுத்தாளர்கள் ஆகிய அத்துணை பேர்களுக்கும், உடல் நிலை நலிவு காரணமாக இந்த நிகழ்ச்சிக்கு வர முடியாத நிலையைக் குறிப்பால் உணர்த்தியதோடு, இளமைக்கால நிகழ்ச்சிகளையெல்லாம் நினைவு கூர்ந்து பரிவையும் பாசத்தையும் கடிதத்தில் வடித்து விடுத்த எனது உடன்பிறவாத் தமயன் நடிகமேதை எம். கே. ர[illegible] அண்ணன் அவர்களுக்கும்,

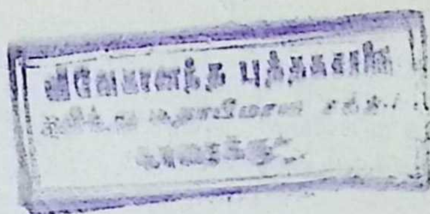
இந்நூலைப் பிழைதிருத்தம் செய்து உதவிய தமிழறிஞர் திரு. புலியூர்க் கேசிகன் அவர்களுக்கும்,

இந்நூல் அழகிய பதிப்பாக வெளிவர அரிய முயற்சி யெடுத்து உற்சாகத்துடன் உதவிய வானதி பதிப்பக உரிமையாளர் திரு ஏ. திருநாவுக்கரசு அவர்களுக்கும், காலத் தோடும், கனிவோடும், களிப்போடும் இந்நூலை அச்சிட்டு வழங்கிய மூவேந்தர் அச்சக உரிமையாளர் திரு. முத்து அவர் களுக்கும் என்றும் என் நன்றி உரித்தாகுக!

அன்பன்,

கு. சா. கிருஷ்ணமூர்த்தி

பொருளடக்கம்



சென்னைப் பல்கலைக் கழகத்தின் அறக்கட்டளைச் சொற்பொழிவு

நாடகக் கலையின் தோற்றம்

அன்புசால் அவைத் தலைவர் அவர்களே, பெரியோர்களே, தாய்மார்களே, உங்கள் அனைவருக்கும் எனது பணிவார்ந்த வணக்கம்.

உலகின்கண்ணுள்ள சிறப்புமிக்க பல்கலைக்கழகங்களில் ஒன்றாக ஒப்பிட்டுப் பேசும் பெருமைபெற்ற இந்த சென்னைப் பல்கலைக் கழகத்தில், ஒப்பற்ற கலைவல்லார்கள், காவியப் பெரும் புலவர்கள், பல்துறைப் பேரறிஞர்கள் பல்லோர் கருத்துரைகள் வழங்கிச் சிறப்பித்துள்ள இம்மா மன்றத்தில், எனக்கும் பேச வாய்ப்பளித்துப் பெருமைதந்த, துணைவேந்தர், பதிவாளர், தமிழ்த்துறைத் தலைவர். பரிந்துரைக் குழுவினர், ஆகிய அனைத்துப் பெருமக்களுக்கும் எனது சிரம் தாழ்ந்த நன்றி கலந்த வணக்கங்களைச் செலுத்திக்கொள்ளக் கடமைப் பட்டவனாவேன்.

இன்று நான் நிகழ்த்திக்கொண்டிருக்கும் அறக்கட்டளைச் சொற்பொழிவு, நாடகப் பெரும் பேராசிரியர் உயர்திரு. பம்மல் சம்பந்த முதலியார் அவர்களின் நினைவின் முகத் தான் நாம் செலுத்தும் அஞ்சலியாகும்

இந்த அறக்கட்டளையை ஏற்பாடுசெய்த பெருந்தகை, நாடகக் கலையுலகச் சக்ரவர்த்தி, முத்தமிழ்க் கலா வித்வ ரத்னம், தி க. சண்முகம் அவர்கள் என்ற செய்தியையும் நன்றியறிதலுடன் இங்கு நினைவுகூறக் கடமைப்பட்டிருக் கிறேன்.

இவ்விரு கலைமாமணிகளின் ஆற்றல், அறிவு, அடக்கம், ஒழுக்கம், பண்பு, அன்பு, சேவை, ரசனை, நாடகக்கலை வளர்ச்சிக்காக இறுதி மூச்சிருக்கும்வரை சலியாது உழைத்த உழைப்பு ஆகிய நற்குணங்களையெல்லாம் நன்கு உணர்ந்த பெருமக்கள் பலர், இந்த அவையில் வீற்றிருப்பதைக் காணு கின்றேன்.

'பாம்பின் கால் பாம்பறியும்' என்ற மூதுரையின்படி நாடகக் கலைக்கென்றே வாழ்நாள் முழுவதையும் அர்ப்பணித் திருந்த திரு. அவ்வை சண்முகம் அவர்கள், தமிழ் நாடக மறுமலர்ச்சிக்கு முதன்முதலாக வித்திட்டு அளப்பருந் தியாகங்கள்செய்து புதுவாழ்வளித்த இருபெரும் நாடகாசிரி யர்களை தேர்ந்தெடுத்துத் தனது மணிவிழாக் காணிக்கை யாக, சென்னைப் பல்கலைக்கழகத்தில், திரு. பம்மல் சம்பந்த முதலியார் அவர்களுக்கும், மதுரை பல்கலைக் கழகத்தில் தவத்திரு து தா. சங்கரதாஸ் சுவாமிகளுக்குமாக இரண்டு அறக்கட்டளைகளை ஏற்பாடு செய்து, தனது லட்சியக்கனவை நிறைவேற்றிக் கொண்டதன் மூலம், தமிழகத்தில் நாடகக் கலை நிலைத்திருக்கும்வரை பம்மல் சம்பந்தனார் புகழும், தவத்திரு. சுவாமிகளின் புகழும் நிலைத்திருக்கு மாறு செய்ததுடன், தனது புகழையும் நிலைநிறுத்திக் கொண்டார் என்று சொன்னால், அது மிகையாகாது.

தமிழின் தொன்மையும் வன்மையும் எளிமையும்

'பஃறுளி யாற்றுடன் பன்மலை யடுக்கத்துக்
குமரிக் கோடுங் கொடுங்கடல் கொள்ள'

என்று வஞ்சிக்கோமகன் இளங்கோவடிகள் நெஞ்சக்குமுறலுடன் கூறியதும், கடற்கோளால் அழிந்து பட்டதும், நாவலந் தீவின் தென்பகுதியுமாகிய இலமூரியாக் கண்டம் தான் உலகில் முதல்முதல் மனித இனம் தோன்றிய நிலப் பகுதியென்றும், அந்த ஆதி மனிதர்கள்தான் தமிழினத்தவர்கள் என்றும், அவர்கள் பேசிய மொழியே தமிழ்மொழியென்றும், அத்தமிழ் மொழியே உலகில் மனித இனம் கண்ட முதல்மொழி என்றும், நிலவியல் அறிஞர்களும், உயிரியல் ஆய்வாளர்களும், மொழியியல் வல்லுநர்களும், ஐயத்திற்கிடமின்றி நிரூபித்துள்ளனர்.

ஆயினும், அம்மாமேதைகளும்கூட, அத் தமிழ்இனமும், தமிழ்மொழியும் தோன்றிய காலத்தைத் துல்லியமாக அறுதியிட்டுக் கூறவியலாது திகைக்கின்றனர்.

''முன்னைப் பழம்பொருட்கும் முன்னைப்பழம் பொருளாய்ப்
பின்னைப் புதுமைக்கும் பேர்த்துமப் பெற்றியனே''

என்று மணிவாசகப்பெருமான் இறைவனின் தொன்மை குறித்துச் சொல்லியதும்,

''தொன்று நிகழ்ந்த தனைத்தும் உணர்ந்திடும் சூழ்கலை
வாணர்களும்—இவள்
என்று பிறந்தவள் என்றுணராத இயல்பினளாம்
எங்கள் தாய்''

என்று அமரகவி பாரதி பாரத அன்னையைக் குறித்துப் பாடிய பாடலும், தமிழ்த்தாயின் தொன்மைப் பெருமையை விளக்குதற்குப் பொருந்துவனவாய் அமைந்திருப்பதைக் காணுகின்றோம்.

தொன்மையும், வன்மையும், எளிமையும், இனிமையும் நிறைந்த தமிழ்மொழிக்கு-எழுத்து, சொல், பொருள் ஆகிய வற்றிற்கு இலக்கணம் கண்டதுடன் அமையாமல், எதுகை, மோனை, தளை, அடி, தொடை எதுகை, இடைஎதுகை, கடை எதுகை போன்ற யாப்பு முறைகள் அமைத்த சிறப்புடன்,

இயற்றமிழ், இசைத்தமிழ், நாடகத்தமிழ் என்று மொழியை மூவேறு வகையாகப் பிரித்து, அவை ஒவ்வொன் றுக்கும் உரிய இலக்கண வேறுபாடுகளையும் வரையறுத் துள்ள பெருமை பழமையானவை. ஆயினும், இன்றும் புதுமையிலும் புதுமையாகத் திகழும் சிறப்பைக் காணு கின்றோம்.

இத்தகைய பெரும்பேறு, உலகில் இன்றுவரை வேறு எந்த மொழிக்கும் வாய்த்ததில்லை என்பதை நினைக்கும் போது,

"பெருமை கொள்வாய் தமிழா—தமிழ்நாட்டில்
பிறந்ததனால் மிகச்சிறந்தவன்—நானென்று பெருமை
கொள்வாய் தமிழா..."

என்று, நாற்பது ஆண்டுகளுக்கு முன்னால் நான் எழுதிய பாடலை இன்றும் பாடத் தோன்றுகிறது.

இமயம் பிறப்பதற்கு முன்பே தமிழன் பிறந்தான். ஆம். இலமூரியாக் கண்டம், கடற்கோள் கொண்ட பின்புதான் இமயம் எழுந்ததென்பது நிலநூல் வரலாறு. நினைவுக்கும் எட்டாத நெடுங்காலத்திற்கு முன் கடலால் கொள்ளப் பட்டவர்கள் பல கோடிப் பேராக இருக்கலாம். எஞ்சிய தமிழர்கள்தான் இமயம் முதற் குமரிவரையுள்ள இந்தியப் பெருநாடு எங்கணும் பரவி வாழ்ந்திருக்கின்றனர். அக்காலத் தமிழர்கள் கலை, நாகரிகம், பண்பாடு, மொழி, இலக்கியம், அரசியல், ஆட்சி முறை யாவும் மிக மேம்பாடுடையதாக

இருந்திருக்கின்றது என்பதற்குச் சான்று கூறுகின்றது, அரப்பா, மொகஞ்சோதரா அகழ்வாராய்ச்சி.

இத்தகைய சிறப்புக்கள் வாய்ந்த தமிழினத்தின் ஏனைய பலதுறைகளைப் பற்றிய பெருமைகளை விளக்குவதற்கு எத்தனையோ அறிஞர் பெருமக்கள் உள்ளனர்.

நான் இங்குப் பேசுவதற்கு எடுத்துக்கொண்ட பொருள் தமிழ் நாடகக்கலை பற்றியதாகும்.

இந் நாடகக்கலைபற்றி-இதற்குமுன் அறிஞர் பெருமக்கள், அண்ணாமலைப் பல்கலைக் கழகத்திலும் மதுரைப் பல்கலைக்கழகத்திலும், பலர் இந்தச் சென்னைப் பல்கலைக் கழகத்திலும், மிகச்சிறப்பாக உரையாற்றியுள்ளனர் என்பதை அறிவேன்.

அப்பெருமக்கள் அனைவரிலும் மேலாகவோ நுணுக்கமாகவோ விளக்கமாகவோ இக்கலைபற்றி ஆய்வு பூர்வமாகப் பேசக்கூடும் என்ற நம்பிக்கை இல்லாவிடினும், ஏறத்தாழ ஐம்பத்தைந்து ஆண்டுகளாக, எனது இளம்பருவம் தொடங்கி இந்நாள் வரை, இளஞ்சிறுர்களின் குழுவிலும், வயது வந்தோர்களின் குழுவிலும், ஸ்பெஷல் நாடகக் குழுவிலும் பங்குபெற்று நடிகனாகவும், நாடகாசிரியனாகவும், பாடல் ஆசிரியனாகவும் பணியாற்றிய அனுபவங்களைக் கொண்டு-சில புதிய தகவல்களை வழங்க முடியும் என்ற நம்பிக்கையுடன் எனது உரையைத் தொடங்குகின்றேன்.

தமிழகத்தில் நாடகம் தோன்றிய காலம்

ஒரு துறையில் தோன்றும் புதிய முயற்சிகள் செயல் வடிவம்பெற்று, பல்வேறு மாற்றங்களுக்குட்பட்டு, சரியான உருவகம் பெறுவதற்குப் பல நூற்றாண்டுகள்கூட ஆகிவிடக் கூடும். அதன்பிறகே அத்துறையில் இலக்கியங்கள் தோன்ற முடியும்.

அத்தகைய இலக்கியங்கள் சம்பந்தமாகப் பல்வேறு மாறுபட்ட கருத்துக்கள் எழுவதைத் தடுக்கும் நோக்கத்தோடுதான், அத்துறைகளில் அனுபவ முதிர்ச்சிபெற்ற அறிஞர் பெருமக்கள், முரண்பாடுகளைத் தவிர்த்து ஒரு வரம்புகட்டுவதற்கு, இலக்கணம் என்னும் கட்டுக்கோப்பை ஏற்படுத்தித் தருகின்றனர்.

இந்த நியதியின்படி பார்க்கும்போது, அசத்தியம், பரதம் போன்ற நாடக இலக்கண நூல்கள் பல்லாயிரம் ஆண்டுகட்கு முன்பே தோன்றியிருக்க வேண்டுமென்பதும், அதற்குப் பலநூற்றுண்டுகட்கு முன்பே தமிழில் நாடக முயற்சியும், செயல்முறைகளும் அதற்கென இலக்கியங்களும் தோன்றியிருத்தல் வேண்டும் என்பதும் வெள்ளிடைமலை.

உலக நாடுகள்—மொழிகள் எவற்றிற்கும் இல்லாத மிக நீண்ட பாரம்பரியம் தமிழில் நாடகக் கலைக்கு உண்டு என்று சான்று காட்டுவதற்கு, வேறு பல துறைகளைச் சார்ந்த பழைய இலக்கியங்களில் கிடைக்கும் குறிப்புக்களையும், அவ்விலக்கியங்களின் உரையாசிரியர்கள் கூறும் குறிப்புக்களையும் ஆதாரமாகக் கொள்வதைத்தவிர நேரிடையாக இதோபார், எங்கள் பண்டைய நாடகத்தமிழ் இலக்கியம் என்று நெஞ்சுயர்த்தி எடுத்துக்காட்டுவதற்கு ஒன்றுகூடக் கிடைக்காமற்போனது தமிழ்த்தாய்க்கு ஏற்பட்ட பேரிழப்பாகும் என்பதோடு, பொதுவாகத் தமிழர்களின் துரதிருஷ்டம் என்றே கூறவேண்டும்.

நாடகம்

நாடகம், நாட்டிற்கு அணிகலம்; நாகரீகத்தின் அளவுகோல். நாட்டின் பிரதிபலிப்பு. பாமரர்களின் பல்கலைக் கழகம். சமுதாயச் சீர்கேடுகளைத் தகர்க்கும் வாள்வீச்சு. இதய நாதத்தின் எழுச்சி. காலத்தின் கண்ணாடி. லட்சியக் கனவுகளையெல்லாம் ஈடேற்றி வைக்கும் அற்புத சாதனம்.

வாழ்க்கையின் விளக்கம். வரலாற்றின் பொன்னேடு. கற்பனைக் கருவூலங்களை விளக்கும் அற்புத ஒளிவிளக்கு. உலகக் கலையனைத்தையும் தன்னகத்தே கொண்ட உயிரோவியம் ஞானக்கலை புகட்டும் நற்பள்ளி, காதற் கருவூலம். கலைகளின் பிறப்பிடம். தத்துவங்களின் சித்திரக்கோவை. உண்மையின் ஒளிப்பிழம்பு. உணர்ச்சிகளின் உயிர்த்துடிப்பு என்று இன்னும் எத்தனை எத்தனையோ கற்பனை வர்ணனைகளை அடுக்கிக்கொண்டே போகலாம். அத்தனை :சிறப்புக்களுக்கும் உரிய ஆற்றல்கள் அனைத்தும் பெற்ற அரிய கலை தான் நாடகக் கலை.

ஆயகலைகள் அறுபத்து நான்கென்றால் அக்கலைகளின் ஒருமித்த மொத்த வடிவமாக நிலைபெற்றுத் திகழ்வதால்தான் கலைகளுக்கெல்லாம் தலையாய கலை நாடகக்கலையே என்று அறிஞர்கள் கூறுகின்றனர். நாடக கலையின் தோற்றுவாய், நாடக உத்தி, நடிப்பு, உணர்ச்சி எப்போது தோன்றியிருக்கக்கூடும், எப்படித் தோன்றியிருக்கக்கூடும் என்பதைப் பற்றிச் சற்று ஆழமாகச் சிந்திப்போமானால், மனிதர்கள் எப்போது இவ்வுலகில் தோன்றினார்களோ—கூடிவாழத் தொடங்கினார்களோ, அப்போதே இந் நடிப்புக் கலையும் தோன்றியிருக்கலாம் என்பதை அனுமானத்தால் அறிந்து கொள்ள முடியும்.

ஒரு மனிதன் செய்த வீரசாகசத்தைப்பற்றிப் பிறிதொரு மனிதனுக்கு விளக்கிக்கூற முற்படும் ஒருவன், அவனது அற்புதச் செயல்களை நினைக்கும்போதே வியப்பைத் தன் விழிகளில் காட்டுகின்றான். பிறகு அந்த மனிதன் ஒரு பயங்கர மிருகத்தை எதிர்த்து வெற்றிகொண்டு வீழ்த்திய நிகழ்ச்சியையோ—அல்லது—பலபேர்களை எதிர்த்து வீழ்த்தியதையோ விளக்குவதற்குத் தனது விழிகள், முகக் குறிப்புக்கள், அங்க அசைவுகள், ஒலி, அல்லது சொல்லாற்றல்கள், மற்றும் கைகளைத் தட்டி ஆர்ப்பரித்தல் ஆகிய பல்வேறு மெய்ப்பாடுகளால், தான் கண்ட வியத்தகு செய்திகளை விளக்குதற்கு முற்படுகிறான். இங்கேதான் பிறக்கிறது

நடிப்புக் கலை. ஒரு அரசன், அரசனுக்குரிய ஆடம்பர உடைகள், அணிமணி, முடி, அலங்காரங்களுடன், காவலர்கள் கட்டியங்கூற, ஏவலர்கள் நடை பாவாடை விரிக்கக் கம்பீரமாகக் கொலு மண்டபத்துள் வரும் காட்சியைக் கண்டு, நாம் பிரமித்துப் பாராட்டுவதில்லை.

ஆனால் இதே காட்சியை ஒரு தலைசிறந்த நடிகன் திறம் பட நடித்துக் காட்டும்போது நாம் வியப்படைகிறோம்.

அப்படியே, ஓர் ஆண் மகன், பெண்வேடம் புனைந்து திறம்பட நடிக்கும்போதும்,

ஒரு பெண், ஆண்வேடம் புனைந்து திறம்பட நடிக்கும் போதும், ஒரு இளைஞன்—ஒரு முதியவனுக்குரிய தள்ளாமையைத் திறமையாக நடித்துக் காட்டும் போதும்,

ஒரு முதியவன்—ஒரு இளைஞனுக்குரிய மிடுக்கோடு சிறப்பாக நடிக்கும் போதும், நாம், நம்மை மறந்து அவர்களின் நடிப்பாற்றலில் மயங்கி, அவர்களைப் பாராட்டிப் புகழுரைகள் சூட்டி மகிழுகின்றோம்.

இப்படிப் பல்வேறு பாத்திரங்களைத் தாங்கி, அந்தப் பாத்திரமாகவே மாறி அற்புதங்கள் நிகழ்த்தும் நடிகனின் திறத்தில்தான் நாடகத்தின் வெற்றியே வெளிப்படுகின்றது.

ஒரு ஊமையனும், வேறொரு பேசும் திறம்பெற்ற ஒருவனும், ஏதோ ஒரு நிகழ்ச்சியைப்பற்றி ஒருவருக்கொருவர் பரிமாறிக்கொள்ளும்போது, அங்கே அவர்கள் இருவருமே ஊமையர்களாய் மாறிப் பேச்சுக்கே அவசியமின்றி வெறும் சைகைகளால் ஒருவருக்கொருவர் விஷயங்களை விளக்குவதையும், விளங்கிக்கொள்வதையும் காணுகின்றோம். இங்கேயும் நடிப்புக் கலையைத்தான் காணுகின்றோம்.

தனக்குப் பிடிக்காத ஒரு அகம்பாவக்காரனையோ, அல்லது ஆடம்பரக்காரனையோ பற்றி மற்றவனுக்கு விளக்கிக் கூறும் போதும், அல்லது ஒரு நொண்டி, கூனன்

குருடன், தள்ளாதவன், போன்றவர்களைப்பற்றி நகைச் சுவையாக மற்றவர்களிடத்தில் மேற்படியார்களைப்போல் நடந்தும், பேசியும், அங்க சேஷ்டைகள் செய்தும் விளக்கும் போதும், நடிப்புக் கலை தோன்றுவதைக் காணுகிறோம்.

சில குழந்தைகள் சேர்ந்து ஏகாந்தமாய் விளையாடும் போது ஒதுங்கி நின்று கவனித்தால், அங்கே கல்யாணக் காட்சியைக் காணலாம். மணமகன்—மணமகள், கல்யாண ஊர்வலம், மேளதாள முழக்கங்கள், பந்தி பரிமாறல், சந்தனம், தாம்பூலம் வழங்கல், ஏன் சம்பந்திச் சண்டையைக் கூடச் சந்திக்கலாம்.

வேறு சில குழந்தைகள், திருடன்—போலீஸ்காரன் விளையாட்டு நடத்தி குற்றவாளிக்குத் தண்டனை வழங்குவதையும் காணலாம்.

இன்னும் சில குழந்தைகள் அப்பா—அம்மா விளையாட்டு விளையாடுவதையும் குடும்பச்சண்டைகளை அம்பலப்படுத்துவதையும் காணமுடியும்.

நமது மாணவமணிகளில் சிலர் தங்கள் வகுப்பாசிரியர் பொடி உறுஞ்சுவதிலிருந்து மூக்குக்கண்ணாடி போடுவது, தடியூன்றித் தளர்நடை நடப்பது வரை நையாண்டி செய்து நடித்துக்காட்டுவதையும், வேறு சில மாணவர்கள் தங்களை வெறுத்து அலக்ஷியம் செய்யும் மாணவிகளின் அலங்கார வர்ணனைகளையும், அலுக்கிக் குலுக்கி நடப்பதையும், சக மாணவத் தோழர்களுக்குத் தன் நடிப்பாற்றலால் விளக்கிக்காட்டுவதையும், அப்படி நடித்துக் காட்டும் அழு மூஞ்சியையே அவன் குறிப்பிடும் அழகு நங்கையைக்கண்டு மயங்குவதைப் போல், மற்ற மாணவர்கள் பார்த்து இளித்துக் கொண்டு நிற்பதையும் காணமுடியும்.

இப்படியே நடிப்புக் கலையின் தோற்றத்திற்கு ஆயிரம் ஆயிரம் உதாரணங்களைச் சொல்லி விளக்கிக்கொண்டே போக முடியும்.

இத்தகைய நடிப்புக் கலை மனிதன் தோன்றிய காலத்திலேயே தோன்றிப், படிப்படியாக வளர்ந்து, நாட்டியமாகவும், கூத்தாகவும் நிலவி, இறுதியில் நாடகம் என்ற உருவம் பெற்றுப் பல்லாயிரம் ஆண்டுகளாக எண்ணற்ற கோடி இதயங்களுக்கு எழுச்சியையும் மகிழ்ச்சியையும் வழங்கும் கலைக்கருவூலமாக, கற்பகத் தருவாக, கற்பனை ஊற்ருகப் பண்டுதொட்டு இன்றுவரை தொடர்ந்து வளர்ந்து வந்திருக்கவேண்டும் என்பதில் ஐயமில்லை.

நமது நாட்டில் மட்டுமின்றி, நாகரீக முதிர்ச்சியடைந்த உலகின் பல்வேறு நாடுகளிலும் அந்தந்தக் காலத்திற்கேற்ப இவ்வற்புதக்கலை தோற்றுவிக்கப் பெற்று வளர்ந்து வந்திருப்பதை, வரலாறு நமக்கு விளக்கிக் காட்டுவதைக் காணுகின்ரும்.

நாடகம், என்ற சொல்லுக்குள் நாடு+அகம் என்ற இரண்டு வார்த்தைகள், பொதிந்திருப்பதைக் காணலாம்.

இதன் பொருளை விரித்துக்கூறுவதானல், ஒரு நாட்டின் நிலையைத் தனக்குள் பிரதிபலித்துக் காட்டுவதே நாடகம் என்று கூறலாம்.

பிறிதொரு வகையில் பகுத்துக் கூறுவதானல், நாடு+அகம், அதாவது நாட்டின் இதயமே நாடகம் என்றும் கொள்ளலாம்.

மற்றும் ஒருவகையில், பார்த்தால், நாடு+அகம், அதாவது அகம்—நாடும், உள்ளம்...நாடும் கலை நாடகம்—காண்போர் உள்ளத்தைக் கவர்ந்து கொள்ளும் சக்தி வாய்ந்தது நாடகம் என்ற பொருளும் இதனுள் பொதிந்திருப்பது விளங்கும்.

சொல்லுக்குச் சொல் இத்தகைய பொருள் பொதிந்திருக்கும் வார்த்தைகள் நிறைந்த மொழி உலகில் வேறு எந்த மொழியிலும் காணமுடியாத—தமிழ்மொழிக்கே

உரிய தனிப்பெரும் சிறப்பாக அமைந்திருப்பது, நாம் பெற்ற பேறு; தமிழுக்கே உரிய தனிச்சிறப்பு.

பொருளுக்கு மட்டுமின்றி, சொல்லுக்கும் இலக்கணம் கண்ட பெருமை நாம் பெற்ற பேறுகும்.

நாடகம் என்ற சொல்லை ஆங்கிலத்தில் 'ட்ராமா' என்றும், 'ப்ளே' என்றும் சொல்லுகிறார்கள்.

'ட்ராமா' என்ற சொல்லுக்கு நகல், அதாவது போலி என்ற பொருளையும், 'ப்ளே' என்ற சொல்லுக்கு விளையாட்டு அல்லது பொழுதுபோக்கு என்ற பொருளையும் கூறக் கேட்டிருக்கிறேன்.

நாட்டியம்

நாட்டியத்தை நாடகத்தின் ஒரு கூறாகவே கொள்ளுதல் மரபு.

நாடகம்-நாட்டியம் ஆகிய இரண்டையும் பொது வாகக் கூத்து என்று சொல்வது பண்டைய வழக்கம்.

புராணமோ, வரலாறோ, கற்பனையோ எதுவாயினும் களங்கள் சில அமைத்து, ஒவ்வொரு களத்திற்கும் காட்சி கள் பல தொகுத்து, அந்தந்தக் கதைகளுக்கேற்பப் பாத் திரங்களைப் படைத்து, அந்த பாத்திரங்களின் உணர்ச்சி பூர்வ மான பாடல்கள், நடிப்பு இவற்றின் வாயிலாக விளக்கிக் காட்டும் நீண்ட கதையம்சமுள்ளவற்றை நாடகமென்றும்.

ஒன்றிரண்டு குறிப்பிட்ட கருப்பொருள்களை மட்டும் அவயங்களின் உணர்ச்சி பூர்வமான நடிப்பாற்றலால் விளக்கிக் காட்டும் ஆடற்கலையை நாட்டியமென்றும் கூறுவார்கள்.

இங்ஙனம், கூத்து என்ற பொதுப்பெயரை வழங்கிய தற்குக் காரணம், பழங்கால நாடகங்கள் அனைத்தும், உரை நடையே இல்லாமல், பெரும்பாலும் பாடல்களும், விருத்

தங்களுமே நிறைந்தவைகளாக இருந்ததால், அதில் வரும் பாத்திரங்கள் அனைவருமே, அந்தப் பாடல்களில் வரும் தாள சந்த பேதங்களுக்குக்கேற்ப மேடையில் ஆடிக் கொண்டே நடிப்பதை வழக்கமாகக் கொண்டிருந்ததால், கூத்து என்ற சொல் வழங்கியது போலும்.

நமது பழைய நாடகங்கள் அனைத்தும் பாடல்களும் கவிதைகளுமே நிறைந்ததாகவும், உரையாடல்களே இல்லாதிருப்பதும், பெருங்குறையுடையதாகக் கருதும் சாலை மேதைகளின் விமர்சனங்களை நான் கேட்டிருக்கிறேன். அது தமிழுக்குள்ள குறையென்று நினைப்பதைவிட, அதுதான் தமிழுக்குள்ள சிறப்பென்று கொள்வதே பெருமையாகக் கருதுதல் வேண்டும். காகிதம், எழுதும் கருவிகள், அச்சக யந்திரம் போன்ற வசதிகள் தோன்றாத அந்தக் காலத்தில், நமது இலக்கியங்கள் அனைத்துமே செய்யுள் வடிவில்தான் அமைந்திருந்தன.

அப்படி அவைகள் ஒரு கட்டுக்கோப்பான கவிதை வடிவினதாக அமைந்திருந்ததால்தான், அவைகள் எளிதில் மனனம் செய்யத் தக்கனவாயும், செவிவழிச் செல்வமாகச் சேமித்துக் காத்து வைப்பதற்குச் சுலபமானதாகவும் இருந்தனவென்பது கண்கூடு. இது நாடக, நாட்டிய, இலக்கியங்களுக்கு மட்டும் எங்ஙனம் விதி விலக்காக இருக்க முடியும்.

நாடகம் என்ற சொல்லை, நாடு + அகம் என்று பிரித்து முன்கூறியதைப் போலவே, நாட்டியம் என்ற சொல்லையும், நாடு–இயல் என்று பிரித்து நாட்டின் இயலைப் பிரதிபலித்துக்காட்டும் கலை என்று சுட்டிக் காட்டலாம் என்று நினைக்கிறேன்.

அதாவது, நாடு + இயல் என்னும் இருசொற்கள் நாட்டியல் என்று ஆகி, பின் இயல் என்றும் சொல்லில் உள்ள, -ல் - என்ற எழுத்து, - ம் - மாக மருவி, நாட்டியம் என்ற சொல் வழக்கில் வருந்திக்கக்கூடுமென்று கருதுகின்றேன்.

மற்றும் இயம் என்னும் சொல்லுக்கு, ஒலி, அல்லது, சபதம் என்ற பொருளும் இருப்பதால், பொருளுடன் கூடிய பாடல்களை இசையுடன் பாடி ஆடும் கலைக்கு நாட்டியம் என்ற பெயரும் பொருந்தும் எனக் கொள்ளலாம்.

ஆகவே, நாட்டின் அகத்தைப் பிரதிபலித்துக்காட்டு வது நாடகம் என்பது போல், நாட்டின்—இயலைப் பிரதிபலித் துக்காட்டுவது, நாட்டியம் என்று கொள்வதில் தவறில்லை யல்லவா?

குறுகிய அளவில் குறிப்பிட்ட ஒரு கருத்தைப் பிரதி பலித்துக் காட்டுவதே குறிக்கோளாக இருந்த நாட்டியக் கலை, இன்று பரந்த அளவில் சிறுகதை, பெருங்கதை, காவியம், புராணம் போன்று விரிவான கதையம்சங் களைக் கொண்டு பல்வேறு பாத்திரங்களையேற்றுப் பெருங் குழுவாக நாட்டிய நாடகம் என்ற பெயருடன் பரவ லாக நடைபெறும் அளவுக்கு, வளர்ச்சியும் கவர்ச்சியும் பெற் றிருப்பதைக் காணுகின்றோம்.

திரைப்படங்களின் வருகைக்குப் பிறகும்கூட, நாடகக் கலை நலிந்த அளவிற்கு—நாட்டியக்கலை நலியாமல் இருப் பதற்குக் காரணம், அக்கலையில் ஈடுபடும் கலைஞர்கள் அழகும் இளமையும், கவர்ச்சியும் உள்ள பெண்களாக இருப்பது ஒன்று, மற்றொன்று, மேற்படி கலைக்குத் தேர்ந்தெடுக்கப் படும் கருப்பொருள்-பாடல்—அபிநயம் ஆகிய யாவும் பால் உணர்ச்சியைத் தூண்டுவனவாகவும், எளிதில் ஆண்களின் காம உணர்ச்சியைத் துண்டுவனவாகவும் இருப்பதேயாகும். இதைப் பின்பு விரிவாக உரைப்பேன்.

நாடகத்தின் முற்காலம்

அகத்தியம் முதல் சிலப்பதிகாரம் வரை உள்ள கால கட்டத்தை நாடகக்கலையின் முதற்காலமாகவும்,

நொண்டி நாடகம், பள்ளு நாடகம், குறவஞ்சி நாடகம் பாவைக் கூத்து, தெருக்கூத்து முதலிய நாடகக் கலையின் கால கட்டத்தை இடைக்காலமாகவும்,

சுந்தரம் பிள்ளையின் மனோன் மணியம்; பரிதி மாற் கலைஞரின் மானவிஜயம், கலாவதி, ரூபாவதி; கோபால கிருஷ்ண பாரதியாரின்-நந்தனார்; பம்மல் சம்பந்த முதலி யார், தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகள், சதாவதானம் கிருஷ்ணசாமிப் பாவலர் முதல் இன்றுவரை உள்ள மறு மலர்ச்சி நாடகக் கலையின் கால கட்டத்தைத் தற்கால மாகவும் இனம் பிரித்துக்கொண்டு, இக்கால கட்டங்களில் நிகழ்ந்த மேற்கண்ட நாடக அமைப்பு முறைகளையும், அவற்றால் விளைந்த பயன்களையும், அவ்வப்போது நிகழ்ந்த மாற்றங்களையும், அந்த மாறுதல்களுக்கான சூழ்நிலைகளையும், விளக்குவதே இந்தச் சொற்பொழிவின் கருப் பொருளாக அமையும்.

மேலை நாடுகளில் உள்ளதைப்போல், தமிழில், இலக்கியம், கலாச்சாரம், மொழி, அரசியல், சமயம், பொருளியல் போன்ற அனைத்துத் துறைகளையும் பற்றிய சரியான-தெளி வான வரலாற்று நூல்கள் கிடைக்கப் பெறாமையால், மற் றைய துறைகளில் உள்ள தெளிவில்லாத குழப்பநிலை நாடகத் துறையில் இருப்பதை மறுப்பதற்கில்லை.

ஆயினும், பல்வேறு கால கட்டங்களில், பல்வேறு துறை களில் பல்வேறு அறிஞர்கள்-அருளாளர்கள் யாத்தளிக்கப் பெற்ற பிற துறைகளைப்பற்றிய தகவல்களை அனுமானமாக ஓரளவாவது அறிந்துகொள்ள முடிவதைப்போல், மிகநீண்ட நெடுங்காலத்திற்கு முன்பே எண்ணற்ற நாடக நூல்களும், நாடக இலக்கண நூல்களும் தமிழ் மொழியில் இருந்தன வென்றும், அத்தகைய அரும்பெரும் செல்வங்களான நூற் றுக்கணக்கான நூல்கள், காலத்தாலும் கடற்கோள் களாலும், பிறநாட்டுப் படையெடுப்புக்களாலும், கரை யான், செல்லு, புழுப்பூச்சிகளாலும் அழிக்கப் பெற்றும்

மற்றும், சூழ்ச்சி மனம்படைத்த பிற நாட்டினர், பிற மதத்தினர் பிற இனத்தவர்களின் சதிச்செயல்களாலும், தூண்டுதல்களாலும், மக்கள் அறியாமையால் ஆற்றிலும், குளத்திலும் ஆழியிலும், கிணற்றிலும் வீசியெறிந்தும் நெருப்பிலிட்டுப் பொசுக்கியும் அழித்து ஒழித்திருக்கக் கூடும் என்றும் அறிகின்றோம். அப்படி அழிந்துபோன இலக்கிய இலக்கண நூல்களின் பெயர்களையும், சிறப்பினையும் பார்க்கும்போது, அந்தோ தமிழறிந்த உள்ளமெல்லாம் குமுறும் என்பதில் ஐயமில்லை.

அங்ஙனம் அழிந்துபட்ட நாடக இலக்கண இலக்கியங்கள் சிலவற்றின் பெயர்களை நானறிந்தவரை உங்கள் நினைவுக்குக் கொண்டுவர முற்படுகின்றேன்.

அவையாவன:—

1. அகத்தியம் 2. பரதம் 3. குணநூல் 4 கூத்தநூல் 5 சந்தம் 6 சயந்தம் 7. செயன்முறை 8 செயிற்றியம் 9. நூல் 10. பரதசேனாபதீயம் 11 மதிவாணர் நாடகத் தமிழ் நூல் 12. முறுவல் 13 கடகண்டு 14. பரிமளகா நாடகம் 15. காரைக்குறவஞ்சி 16. குருக்ஷேத்திர நாடகம் 17. சோமகேசரி நாடகம் 18. ஞானலங்கார நாடகம் 19. திருநாடகம் 20. பூம்புலியூர் நாடகம் 21 வஞ்சிப் பாட்டு 22. மோதிரப்பாட்டு 23. ராஜராஜேஸ்வர நாடகம் 24. ராஜ ராஜ விஜயம் 25. சரபோஜி நாடகங்கள் 26. விளக்கத்தார்கூத்து 27. நொண்டி நாடகங்கள் 28. குறவஞ்சி நாடகங்கள் 29. பள்ளு நாடகங்கள் 30. புராண நாடகங்கள் 31. இதிகாச நாடககங்ள் மற்றும் எத்தனை எத்தனையோ. யாரால் அறுதியிட்டுக் கூறவியலும்!

தெய்வீகக் கலை

அண்டாண்ட கோடியெல்லாம் நின்று நிலைத்து ஒரு நியதக்குள் சுழலுமாறு வானப்பெரு வெளியெங்கும் நீக்க

மற நிறைந்து சதா சர்வ காலமும் இயங்கியும் இயக்கியும் வரும் பஞ்ச பூதங்களின் இயக்கங்களுக்கெல்லாம், நிலைக் களனாக விளங்கும் ஆகாயப் பெருவெளியையே சிற்சபை யாக்கி—ஆங்கே இடையறாது இயங்கும் பஞ்ச பூதங்களின் இயக்கத்தையே இறைவடிவமாக்கி, அந்த இறைவனே அம்பலக் கூத்தனென்றும், ஆடும் தெய்வமென்றும், நடரா ஜப்பெருமானென்றும் பெயர் சூட்டி, இடது காலைத் தூக்கி ஆடும் அழகிய வடிவமைத்துக் கொடுத்து, அவனது ஆட்டம் என்றும் தொடரும், இமைப்பொழுதும் நிற்காது, நின்றால் ...அண்டங்கள் அனைத்துமே நிலைமாறிச் சிதறுண்டு அழியும் என்ற தத்துவங்களை யெல்லாம் மெய்ப்பித்து வளர்த்த மெய்ஞானியர்களின் மரபில் வந்தவர்கள் நாம்.

"ஆட்டுவித்தால் யாரொருவர் ஆடாதாரே"

என்ற முதுரையின்படி, இறைவன் தானே இயங்குவதன்றி, பிரபஞ்சம் அனைத்தையும், உயிர்க்குலம் அனைத்தையும், சிறப்பாக ஆறறிவு படைத்த மனிதருள் அனைத்தையும் இயக்குகின்றான். ஆம்; அவன் சூத்திரதாரி. நாம் பாத்திரப் படைப்பு! அவனுடைய முடிவில்லாத நாடக அரங்கில் இடை இடையே தோன்றி மறையும் உப பாத்திரங்கள் நாம். அவன்தான் முழு முதல் நடிகன். முடிவில்லாக் கதாநாயகன்.

இறைவனையே ஆடற்கலையரசனாகவும், அவனுடன் இணைந் தாடும் அன்னை பராசக்தியை அரங்கநாயகியாகவும், நாராய ணனை அரங்கநாயகனாகவும், நான்முகனை நாடகாசிரியனாக வும், நந்திதேவனை முழவுக்கலையின் முதல்வனாகவும், நாரத முனிவரையும் தும்புருவையும் வீணை இசைப்போராகவும், கருடர், கின்னரர், கந்தருவர்களை இசைக்கலைஞர்களாகவும், வாணி தேவியை வீணாபாணியாகவும், அரம்பை மேனகை, ஊர்வசி, திலோத்தமை முதலிய கூத்துக்களை வளர்த்த தேவ மாதர்களையும் அறிமுகப்படுத்தும் இதிகாச, புராண, பௌராணிக மதவாதிகளும்கூட, சிறப்புமிக்கக் கவின்

கலைகளின் பெருமையைப் பரப்புதற்கே இத்தகைய அற்புதக் கற்பனைகளையெல்லாம் புனைந்தனர் போலும்.

ஒப்புயர்வற்ற பரம்பொருளோடு இணைத்து வைத்துப் போற்றி வளர்க்கும் பேறுபெற்ற கூத்துக்கலையைத் தமிழர்கள் பல்லாயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முன்பே அறிந்திருந்தனர், அக்கலையில் சிறந்திருந்தனர் என்பதற்குப் பண்டைய தமிழ் இலக்கியங்களில் காணும் குறிப்புக்கள் சான்று பகர்வனவாய்த் திகழ்கின்றன.

மனிதனின் வாழ்க்கைத் தேவையின் பூர்த்திக்குப் பிறகும், அவன், சிந்தனைக்கு விருந்தாக இத்தகைய கவின்கலைகளை அக்காலத்திலேயே வளர்த்துக் கொள்வதில் ஆர்வமுள்ளவனுயிருந்திருக்கிறுன் என்று உணருகின்றேம்.

கூத்துக் கலை

கூத்துக் கலையைப் பல்வேறு மாறுபட்ட முறைகளில் கையாண்டு மக்களை மகிழ்விக்கச் செய்தார்கள். அவை யாவன:—1. மரப்பாவைக் கூத்து, 2. மண்பாவைக் கூத்து, 3. துணிப்பாவைக் கூத்து, 4. தோற்பாவைக் கூத்து ஆகியவையாம்.

மரப்பாவை கூத்து—கல்யாண முருங்கை போன்ற கனமற்ற மரங்களில் கதைக்கேற்ற பாத்திரங்களாகப் பொம்மைகளை அமைத்து, அந்தப் பாவைகளின் கழுத்து, கால்கள் முதலிய அவயவங்களைத் தனித்தனியே பொருத்தி, மேற்படி அவயவங்களை நினைத்தபடி திருப்பவும், மேலும் கீழுமாகத் தூக்கவும் இறக்கவும் வசதியான முறையில் அமைத்து, கதையை இசைப்பவனின் கருத்துக்கேற்ப, மேற்படி பாவைகளை இயற்கையான மனிதனைப்போல் கைகளை வீசியும் அசைத்தும், கால்களால் நடந்தும் நடிக்கவைத்துக் கதையை நடத்திக் காட்டுதல்.

இப்படியே மற்றைய பாவைகளையும் இயக்கிக் கதையின் கருத்தைத் திரை மறைவிலிருப்போர் பாடல்கள் மூலம் நிகழ்த்த, அதற்கேற்ப மேற்படி பாவைகளை இயக்குவோர் திரைமறைவிலிருந்து பாவைகளின் கை, கால், தலை, முதலியவற்றைப் பிணைத்திருக்கும் கண்ணுக்குத் தெரியாத கருப்புநிற நூல்களை ஆட்டியும் அசைத்தும் இழுத்தும் தூக்கியும் தாழ்த்தியும் பாவைகளை இயக்கிக் காண்போரை மகிழ்ச்சியில் ஆழ்த்துவார்கள். பொதுவாக இதற்குப் பெயர் பொம்மலாட்டம் என்றும் கூறுவார்கள்.

தோற்பாவைக் கூத்து

முன்னே சொன்ன 'பொம்மலாட்டம்' என்ற பாவைகள் முப்பரிமாணம் உள்ளவையாகும். இதைத்தவிர, தற்காலத்திய ஒட்டுப்பலகை அல்லது அட்டை போன்று உறுதியாக உள்ள விலங்குகளின் தோலால் கதைக்கேற்ற பாத்திரங்களைத் தயாரித்து, கண், காது, வாய், மூக்கு, அவயவங்களுக்குச் சீரான துளையிட்டும், ஆடை அணிமுணிமுடி போன்ற ஒப்பனைக்கும் துளையிட்டும், கழுத்து, கைகள், கால்கள், நினைத்தவாறு திருப்புதற்கேற்ற வகையில் இணைத்து, ஒரு வெள்ளைத் திரைக்குப் பின்னே மேற்படி தோற்பாவையை நிறுத்தி, அதற்குப் பின்னே ஒரு விளக்கைப் பிரகாசமாக வைத்து, அந்தத் தோற்பாவையின் நிழல் வெள்ளைத் திரையில் விழும்போது, எதிரே இருந்து பார்க்கும் மக்களுக்கு உண்மையான உருவங்களைப் போல் தோற்றமளிப்பதுடன், அதை இயக்குவோனும் பின்னே இருந்து கதை சொல்லும் முறைக்கேற்பப் பாவையை இயக்கிக் காண்போரின் இதயத்தில் நவரஸ உணர்ச்சிகளையும், கதைக்கேற்ற நடிப்பாற்றலையும் தத்ரூபமாக காண்பதைப் போன்ற பிரமிப்பையும் மகிழ்ச்சியையும் கொள்ளுமாறு செய்துவிடுவார்கள்.

இதற்குப் பெயர்தான் தோற்பாவைக் கூத்து என்பதாகும்.

கூத்து வகை

மேலே சொன்ன மரம், துணி, மண், தோல் ஆகிய பாவைகளால் நடித்துக் காட்டப்பெற்ற பொம்மலாட்டம், அல்லது பாவைக் கூத்து ஆகிய கூத்து வகையோடு, மனிதர் களே பலவகைக் கதைகளைக் கற்பித்தும், நாட்டில் அவ்வப் போது நிகழும் சில உண்மை நிகழ்ச்சிகளுக்கு உருவகம் தந்து கதைகளை அமைத்தும், அவைகளுக்கேற்ற வேடங்களைப் புனைந்தும், நடித்துக் காட்டி மக்களை மகிழ்வித்து வந்தன ரென்றும் பண்டைய இலங்கியங்கள் கூறுகின்றன.

இவ்வகைக் கூத்துக்களுக்கு, புகழ்க்கூத்து, வசைக்கூத்து, வெற்றிக் கூத்து, விளக்கத்தார் கூத்து, வரிக்கூத்து, வரி சாந்திக் கூத்து, சாந்திக் கூத்து, சாக்கையர் கூத்து, இயல்புக் கூத்து, தேசிக்கூத்து, ஆரியக்கூத்து, தமிழ்க் கூத்து என்று பல்வேறு பெயர்கள் வழங்கினர்.

இக்கூத்துக்கள் வேத்தியல் என்றும், பொதுவியல் என்றும் இருவேறு முறைகளில் நடித்துக் காட்டப் பெற்றதாகச் சிலப்பதிகார உரையாசிரியரால் எடுத்துக் காட்டப்படு கிறது.

வேத்தியலும்–பொதுவியலும்

மன்னர்களுக்கென்று தனியிடத்தில் நடித்துக் காட்டப் பெறும் கூத்துக்கு வேத்தியல் என்றும், அவை தரத்தில் உயர்ந்ததாதவும், சிறப்புடையதாகவும் இருக்குமென்றும்,

மக்களுக்காகப் பொதுவிடங்களில் நடித்துக் காட்டப் பெறும் கூத்துக்குப் பொதுவியல் என்றும், அவை பாமர ரஞ்சகமாகச் சற்றுத் தரத்தில் தாழ்ந்தவையாக இருக்கும் என்றும் சொல்லப்பட்டிருக்கிறது.

இவற்றுக்கு எடுத்துக்காட்டாகச் சொல்லவேண்டு மானல், பிற்காலத்தில் ஒழுங்கும் கட்டுப்பாடும் மிகுந்த

நாடகக் குழுவினர்களின் நாடகங்களையும், கிராமங்களில் நடைபெற்றுவந்த தெருக்கூத்து போன்ற தரக்குறைவான நாடங்களையும் கூறலாம்.

இக் கூத்துக்கலையில் ஈடுபட்ட ஆடவர்களைக் கூத்தர், பொருநர், தோரியர், பாணர் என்றும், பெண்களைக் கூத்தி, விறலி, பாடினி, கணிகை என்றும் கூறுவர்.

இக்கூத்துக் கலைஞர்கள் பல்வேறு நாடுகளுக்கும் சென்று ஆங்காங்குள்ள பேரரசர்கள், சிற்றரசர்கள், குறுநில மன்னர்கள் ஆகியோரின் அவை முன்பு ஆடியும், பாடியும், நடித்தும், தங்களின் கலைத்திறத்தால் அவர்களை மகிழ்வித்துத் தக்க சன்மானங்களைப் பெறுவர்.

இக் கலைஞர்களின் திறமையைப் புகழ்ந்து பல அரசர்கள் மானியங்களாகச் சில சிற்றூர்களையும், நிலங்களையும், மற்றும் பல்வேறு பரிசுப் பொருள்களையும் வழங்கிச் சிறப்பித்துள்ளனர். கூத்தாநல்லூர், விறலிமலை என்ற ஊர்கள் இவற்றுக்குச் சான்று பகர்வனவாக இன்றும் இருப்பதைக் காணுகின்றோம்.

செல்லும் இடங்களிலெல்லாம் இக் கலைஞர்களுக்கு மன்னர்களும் மக்களும் வழங்கும் அளவற்ற செல்வங்களே, இவர்களை ஆடம்பரப் பிரியர்களாகவும், நெறியற்றவர்களாகவும், கட்டுப்பாடும் ஒழுக்கமும் இல்லாதவர்களாகவும் செய்தன போலும்!

கலைச்சிறப்பும் கவர்ச்சியும் மிக்க இக்கூத்தியர்பால், அந்தஸ்து மிக்க சமுதாயப் பிரமுகர்கள் பலர் மயக்கம் கொண்டு தமக்கே உரிமையாக்கிக்கொள்வதும், அப்படித் தகாத உறவு கொள்ளும் பெண்களைக் கூத்தியார் என்று கூறும் வழக்கமும் வந்தன போலும்!

ஒழுக்க வரம்பு மீறி வைப்பாக வைத்துக்கொள்ளும் ஏனைய பெண்களையும் சமுதாயம் இதே பெயரில் அழைப்பதை இன்றும் காண்கின்றோம்.

இயல்—இசைக்—கூத்து

தமிழை இயல்-இசை-நாடகம் என்று வகைப்படுத்தி முத்தமிழாக ஏன் பிரித்தனர் என்பதைச் சற்று ஊன்றி நோக்குதல் நன்று.

நமது இலக்கியங்கள் அனைத்தும் பன்னெடுங்காலமாகக் கவிதை வடிவில்தான் இயற்றப்பெற்றுள்ளன. சென்ற நூற்றுண்டுவரை உரைநடையென்பது பேச்சுவழக்கில் இருந்ததைத்தவிர, ஏட்டளவிலோ, அல்லது இலக்கிய வடிவிலோ, இடம் பெற்றிருந்ததாகத் தெரியவில்லை.

எனவே, இயல் என்னும் கவிதைக் கலை கற்றறிந்த ஒரு சிலரேயன்றி, மற்றையோர்க்கு எட்டாக் கனியாகவே இருந்திருக்கவேண்டும்.

ஆகவே, அதற்கு அடுத்த நிலையில் சற்று எளிய முறையில் இயற்றப்பெற்று, ஓரளவு அனுபவ அறிவும், எழுத்தறிவும் கொண்ட நடுத்தர மக்களைக் கவரும் வண்ணம் இசையோடு கலந்து பாடும் வகையில் பழகப்பெற்ற, பொருள் பொதிந்த பனுவல்களையே பண்டைத் தமிழர்கள் இசைத் தமிழ் என்று கொண்டனர் போலும்!

ஆயின், நாடகத் தமிழ், என்பது எத்தகையது? அதற்குரிய இலக்கணம் யாது? அதன் பரிமாணத்தைப் பிரதிபலித்துக் காட்டும் பண்டைய இலக்கியங்கள் ஏதேனும் தமிழில் உண்டா...? என்று கேட்டால், தெளிவான சான்று காட்டுவதற்குச் சரியான நூல் எதுவும் இருப்பதாக எனக்குத் தெரியவில்லை.

தமிழகத்தின் வரலாற்றுத் தலைக் காப்பியமாகவும், நாடகக் காப்பியமாகவும் போற்றிப் புகழப்படும் சிலப்பதிகாரத்தை எடுத்துக்காட்டாகக் கூறலாம். "உரையிடையிட்ட பாட்டுடைச் செய்யுள்" என்று சிலப்பதிகாரம் சொல்லப்படுவதால், அதன்பால் இயற்றமிழும், இசைத்தமிழும், நாடகத்தமிழும் விரவியிருப்பதாகவும்கூடச் சாதிக்கமுடியும்.

ஆனாலும், அதனைப் படிக்கும் நாடக இலக்கியமாக மட்டுமே கொள்ள முடியுமேயல்லாது, நடிக்கும் நாடகமாகவோ, கற்றோரேயன்றி மற்றோரும் புரிந்துகொண்டு சுவைக்கும் எளிமையுடையதாகவோ கொள்ளுதல் இயலாது.

நடிக்கும் நாடகத்திற்குக் கையாளப்படும் செய்யுள்களும், இசைப் பாடல்களும், உரையாடல்களும் படித்தவர்கள் முகம்களிக்கும் கொச்சைத் தமிழாகவோ, பாமரர்கள் புரிந்துகொள்ள முடியாத பண்டிதத் தமிழாகவோ இல்லாமல், இரு தரத்தினருக்கும் இடைப்பட்டதாக, எல்லோரும் எளிதில் புரிந்து சுவைக்கத் தக்கதாக எழுதப்படுவதே, நாடகத்தமிழ் என்பது எனது திடமான நம்பிக்கை.

சிலப்பதிகாரம் தோன்றிய இரண்டாம் நூற்றாண்டின் தமிழ் நடைக்கும், இன்றைய தமிழ் நடைக்கும் உள்ள வேறுபாடே இதற்குக் காரணமாயிருக்கலாம் என்றாலும், இன்றைய நிலையில் நமக்குள்ள இயலாமையை ஒப்புக்கொள்ளத் தானே வேண்டும்!

நடனமே நாடகம்

கூத்து என்னும் சொல், நாட்டியம், நாடகம் ஆகிய இரு கலைகளுக்கும் பொதுவானதாகவே வழங்கப்பெற்றுள்ளது. சிலப்பதிகாரத்தில் முழுக்கமுழுக்க நடனக் கலைமகளாகவே அறிமுகம் செய்யப்படும் மாதவியை,

''நாடக மேத்தும் நாடகக் கணிகை''
—என்று இளங்கோவடிகள் குறிப்பதைக் கொண்டும்,

''நடமே நாடகம் கண்ணுள் நட்டம்
படிதம் ஆடல் தாண்டவம் பரதம்
ஆலுதல் தூங்கல் வாணி குரவை
நிலையம் நிருத்தம் கூத்தெனப் படுமே''

—என்று திவாகரம் தரும் விளக்கத்தைக்கொண்டும் அறியக் கூடும்.

ஒரு சிற்றிலக்கியத்திற்கும் ஒரு பேரிலக்கியத்திற்கும்
ஒரு சிறுகதைக்கும் ஒரு பெரும் நாவலுக்கும்,
ஒரு ஓரங்க நாடகத்திற்கும் ஒரு பெருங்கதை
நாடகத்திற்கும்,
ஒரு சிறு கவிதைக்கும் ஒரு பெருங்கவிதைக்
காவியத்திற்கும்

எத்தனை வேறுபாடுகள் உண்டோ, அத்தனை வேறுபாடுகள் நடனக் கலைக்கும் நாடகக் கலைக்கும் உண்டு. ஆயினும், இரு கலைகளையும் ஒன்ருகவே இணைத்துக் கூறுவதற்குக் காரணம், இருதுறையிலும் உள்ள கலைஞர்களுக்கும் பொதுவாகத் தேவைப்படும் சிறப்புத் தகுதிகளே.

ஆடலும் பாடலும் அழகும் என்றிக்
கூறிய மூன்றின் ஒன்றுகுறை படாமல்

என்று, இளங்கோவடிகள் சிலம்பு அரங்கேற்றக்காதையில் கூறும் திறம் இருதிறத்துக் கலைஞர்களுக்கும் தேவை. அத் திறமற்ருேர் இத்துறைகளில் வெற்றி காணுர்.

மன்னர்கள் வளர்த்த மாபெருங்கலை

மிக நீண்ட நெடுங்கால வரலாற்றுச் சிறப்பும், எக்காலத் திலும் மக்களின் மனத்தைக் கவர்ந்திடும் ஆற்றலும் கொண்ட இக்கூத்துக் கலைகள், முற்காலத்தில், பெரும்பாலும் மன்னர்களின் பேராதரவு பெற்றே வளர்ந்து வந்துள்ளன.

பழந்தமிழர்களின் பண்பாடுகளையும், வாழ்க்கை நெறி களையும், அறம் பொருள் இன்பம் ஆகிய இயற்கைக் குறிக் கோளையும் பிரதிபலித்துக் காட்டும் கதையம்சங்களையும், அரசர்களின் பெருமைகளையும், வெற்றிச் சிறப்புக்களையும், அந்தந்த நாட்டு மன்னர்களின் வீரப்போர்த்திறங்களையும், அப்போரில் தோற்ருேடிய மன்னர்களின் அவல நிலைகளையும், மற்றும் நல்லோர்களின் உயர்வையும், தீயோர்களின் தாழ் வையும் கதைகளின் கருப்பொருளாகக் கொண்ட வரலாற்று

நிகழ்ச்சிகளை மையமாகக்கொண்டே பாவைச்கூத்துக்களும் நாட்டிய-நாடக நிகழ்ச்சிகளும் நடைபெற்று வந்தன. பின் காலப்போக்கில் ஆரியகலாச்சாரப் படையெடுப்புத் தமிழர் களின் எல்லாத் துறைகளிலும் மெல்லமெல்லப் புகுந்து மாற்றங்களை உண்டாக்கியது போல், இசை நாட்டியம் நாடகம் ஆகிய துறைகளிலும் படிப்படியாக மாற்றங்கள் நிகழ நேர்ந்ததையும், அம்மாற்றங்கள் நாள்தோறும் வளர் பிறையாக வளரும் துர்ப்பாக்கிய நிலையையும் காணு கின்ருேம்.

தமிழிசை, கர்நாடக இசையென்று பெயர் பெற்றது. மேடைகள் தோறும் வேற்றுமொழிப் பாடல்களேயன்றி, நாட்டு மொழிப் பாடல்களைப் பாடுவோரே அரிதாகி விட்டனர்.

நாட்டிய அரங்குகளும் இதற்கு விதிவிலக்கல்ல. ஜாவளி, தில்லாஞ, பதம் என்ற பெயர்களில் கீழ்த்தரமான-காம உணர்ச்சியைத் துண்டும் விரசம் மிகுந்த பிறமொழிப் பாடல்களே அதிக அளவில் இடம் பெறலாயின.

நாடக அரங்குகளிலும் இதே நிலை வளரலாயிற்று. இயற்கைத் தன்மையும், வரலாற்று உண்மையும் கொண்ட வீரமும் காதலும் விரவிய கதைகள் அருகி, அமானுஷ்யத் தன்மைகள் நிறைந்த புராண இதிகாசக் கதைகளே பெரும் பாலும் இடம் பெறலாயின. சனுதன மதப்பற்றும், புராண இதிகாச நம்பிக்கையும், மன்னர்களிடத்தும் மக்க ளிடத்தும் பரவப் பரவ, இக் கவின் கலைகளையும் அவற்றின் கருத்தைப் பரப்புவதற்கான கருவிகளாகப் பயன்படுத்திக் கொண்டனர் போலும்!

ஆம்; காலப் போக்கில் இதன்மூலம் கணிசமான வெற்றியைக் கண்டனர் மாற்ருர். கலப்படக் கலாச்சாரத் தின் குழப்பத்தில் ஆழ்ந்தது தமிழகம்.

தேசீயக் கலை தெய்வீகக் கலையாயிற்று!

இந் நிலையில்தான் கி. பி. மூன்ரும் நூற்ருண்டு தொடங்கி, இருபதாம் நூற்ருண்டில் பாரதநாடு சுதந்திரம் பெற்ற 1947-ம் ஆண்டுவரை, சுமார் 1700 ஆண்டுகள் தமிழினத்தின் அரசியல், கலை, கலாசாரம், பண்பாடு, இலக்கியம், மொழி ஆகியவற்றுக்குப் பெரும் சோதனை நேர்ந்தது,

களப்பிரர், பல்லவர், சாளுக்கியர், ஆந்திரர், மராத்தியர், மொகலாயர், போர்ச்சுக்கீசியர், பிரெஞ்சுக்காரர், டச்சுக் காரர், ஆங்கிலேயர் ஆகியோரின் அரசியற் படையெடுப்புக் களும்.

சமணம், பௌத்தம், இஸ்லாம், கிருத்துவம் ஆகிய மதப் படையெடுப்புக்களும்,

சமஸ்கிருதம், பாலி, பிராக்ருதம், தெலுங்கு, கன்னடம், மராத்தி, உருது, ஆங்கிலம் ஆகிய பிற மொழி ஊடுருவல் களும், தமிழர்களின் கலை இலக்கியக் கலாச்சாரம் சிதைந்து போவதற்குப் பெரிதும் காரணமாய் அமைந்துவிட்டன.

இத்தனை நீண்ட நெடுங்காலத் தாக்குதல்களுக்கு ஆட் பட்டும், தனது பெருமையை இழந்துவிடாமல், தமிழ்மொழி இன்னும் குன்ருத வளத்துடன் திகழ்வதற்குக் காரணம், தமிழுக்கே உரிய தனித்தன்மையும், இலக்கணக் கட்டுக் கோப்புமே ஆகும்.

ஆயினும், இசை, நாட்டியம், நாடகம் போன்ற கவின் கலைகள் அன்னியர்களின் ஆட்சியாலும், பிறமதங்களின் தாக்குதல்களாலும், வேற்றுமொழிக் கலாச்சாரக் கலப் பினுலும், தமக்கே உரிய தனித்தன்மையை இழக்கவேண்டிய நெருக்கடி நேர்ந்த போதுதான், நமது அருங்கலைகளாகிய— இசைக்கலையும், நாட்டியக்கலையும், நாடகக்கலையும் ஆண்ட வனின் ஆலயங்களில் அடைக்கலம் புகுந்தன.

ஆம்; அரசர்களின் அதிகாரத்தையும் மிஞ்சிய அந்தஸ்து ஆண்டவனுக்கு உண்டல்லவா? எனவே, அங்கு கலைகளின் புனிதத்தன்மை காப்பாற்றப்படும் என்று அக்கால அறிஞர் பெருமக்கள் நினைத்தனர் போலும்!

எனவே, வேற்றரசர்களின் வெறித்தாக்குதலுக்கும், மாற்று மதங்களின் ஊடுருவல்களுக்கும் ஓரளவு தப்பிப் பிழைத்தன நம் கவின் கலைகள்.

ஆயினும் என்ன? இந்துக்கள் என்னும் உரிமையோடு வேற்றினத்தவர்களும் வேற்றுமொழியினர்களும் நமது கோயில்களில் ஆதிக்கம் பெற முடியுமல்லவா?

அர்ச்சகர் முதல் அறங்காவலர் வரை வேற்றினத்தவர், வேற்று மொழியினர், நாளடைவில், படிப்படியாகப் பெருகினர்.

இசைக் கலைஞர்கள், நாட்டிய நடிகைகள், நாடக நடிகர்கள், நாதசுரத் தவில் கலைஞர்கள் ஆகியோருக்குக் கோயில் படித்தரங்களும், மானியங்களும் நிரந்தரமாக வழங்கப்பெற்றன.

தெய்வீகக்கலை சிற்றின்பக் கலையாயிற்று!

இக் கோயிற் கலைஞர்கள் எல்லோருமே இறைவனுக்குக் கலையின் மூலம் தொண்டு செய்வதற்கென்றே தங்களை ஒப்படைத்துக் கொண்டவர்கள் என்று சொல்வதுதான் வழக்கம்.

அதிலும் குறிப்பாக ஆடற்கலைக்கென்று தேர்ந்தெடுக்கப் பெறும் அழகும், இளமையும், ஆடற்கலைத்தேர்ச்சியும் உள்ள நங்கையர்களைக் கோயில் தாசியரென்ற சிறப்புக்குரியவர் களாகத் தேர்ந்தெடுத்து, அவர்களின் அழகு, இளமை கலைத் திறம் அனைத்தும் ஆண்டவனுக்கே அர்ப்பணம் செய்து விட்டவர்கள் என்பதற்த அடையாளமாக, அவர்களை இறை

வனுக்கே உரிமையாக்கி, அதாவது மனைவியாக்கி, பொட்டுக் கட்டுதல் என்னும் ஒரு சடங்கை, நடத்தினர். அதாவது இறைவனுக்கும் அவர்கட்கும் திருமணம் செய்து வைத்து, ஆயுள் முழுவதும் அவள் தெய்வத் திருத்தொண்டுக்கே தாரை வார்த்துக் கொடுக்கப்படுவாள். நாளடைவில், இதற்கென்றே தாசிகுலம் என்று ஒரு ஜாதியையே உண்டாக்கி விட்ட கொடுமையையும் இத் தமிழகம் கண்டது. நாதசுரம், தவில், வித்வான்களும் இக்குலத்தினராகவே இருத்தலைக் காணுகின்றோம். இப்படியே இறைவன் ஆலயங்களில் இசைப்பாடல்களைப் பாடுவோரை ஓதுவார் ஜாதியென்றும் விழாக்காலங்களில் நாடகம் நடிப்போர்களைக் கூத்தாடி ஜாதியென்றும் ஏற்பாடு செய்திருப்பதை, தஞ்சை மாவட்டம் போன்ற இடங்களில், பல ஊர்களில் இன்றும் காணலாம்.

இறைவனின் திருச்சந்நிதிக்கு முன்பு ஆத்மார்த்தமாகத் தனது இதயத்தையே நிவேதனம் செய்யும் புனிதப் பணிக்கென்று தன்னையே அர்ப்பணித்துக் கொண்ட அப் புனிதவதிகளை, அக்காலக் கோயிற் பூனைகளாகவும், பெருச்சாளிகளாகவும் இருந்த மடாதிபதிகள் முதல், அர்ச்சகர்கள், அறங்காவலர்கள், ஆள்பலமும் பணபலமும் உள்ள அந்தஸ்து மிக்க செல்வச் சீமான்கள் ஆகியோர் தங்களின் போகப் பொருளாகவும், ஆசைநாயகியாகவும் ஆக்கிக் கொண்ட அநீதியை என்னவென்று சொல்வது? தெய்வத்திற்கு நிவேதனம் செய்த திவ்யப் பிரசாதத்தை தெருநாய்கள் பறித்துக்கொண்ட செயலுக்குத்தான் ஒப்பிட முடியும்!

சுகபோகச் செல்வங்களைச் சுலபமாக அடைவதற்கான வழியைக் கண்டு கொண்ட அந்தப் பேதைப் பெண்களும், இதையே வருவாய்க்குரிய ஒரு நிரந்தர வியாபாரத் தொழிலாகக் கொண்டு விட்டனர், பிற்காலத்தில்!

இறைவனின் திருச்சந்நிதானத்தின் முன்பு கூடியிருக்கும் மக்களுக்கு, தெய்வீகத் தத்துவத்தையும், பக்தி மார்க்கத்தையும், முத்திக்கு வழியையும் விளக்கிக் காட்டும்

பொருள் பொதிந்த பாடல்களைப் பாடி அபிநயித்துப் பக்தர்களின் மனத்தைப் பண்படுத்த வேண்டிய கடமையை மறந்து, காண்போரின் உள்ளத்தில் காமவெறியைத் தூண்டி விடும் விரசமிகுந்த ஜாவலி, தில்லானு போன்ற தெலுங்கு கன்னடம் ஆகிய வேற்று மொழிப் பாடல்களையும், பதம் என்ற பெயரால் சில தமிழ்ப் பாடல்களையும் பாடி நடித்து, விபச்சார வியாபாரத்திற்கே விளம்பர சாதனமாக நாட்டியக்கலையைப் பயன்படுத்தும் இழிநிலையை, நம் புனித மான ஆலயங்களிலே வளர்த்து வந்தனர். சமுதாயத் தலைவர்களே இதற்குத் துணையாகவும், தூண்டுகோலாகவும் இருந்தனர் என்ற வெட்கக்கேட்டைத் தமிழ்ச் சமுதாயம் மறக்கமுடியுமா? மன்னிக்கத்தான் முடியுமா? கடைத்தர மான உருப்படிகள்தான் நாட்டிய அரங்கங்களிலே முதலிடம் பெறுகின்றன.

இந்த விரசமான உருப்படிகளைப் பாடியும், அப்பாடல் களுக்கு ஏற்ப இறைவன்பால் தான் கொண்ட விரக தாபத்தை எடுத்துக்கூறி, சரஸ சல்லாபத்திற்கு அழைக்கும் பாவனையில் கண்களைச் சுழற்றியும், கழுத்தை நொடித்தும், புன்னகை காட்டியும், புளகமூட்டியும், இதழைக் காட்டியும், எழுச்சியூட்டியும், ஆடவர்களின் நெஞ்சங்களையெல்லாம் பஞ்சுபடாப் பாடுபடுத்திப் பஞ்சணைக்குள் ஈடுபடுத்தும் பாசாங்குக்கலையாகவே பயன்படுத்தித் தங்களின் வியாபாரத் தொழிலுக்கு விளம்பர சாதனமாகச் செய்துவிட்டனர், இடைக்கால நாட்டியக் கலைமாமணிகள்!

சமுதாயப் பெரும்புள்ளிகளான செல்வச் சீமான்களும் பூமான்களும் இக்கலைமாமணிகளின் கடைக்கண் வீச்சுக்கும் காதல்பிச்சைக்கும் காத்துக்கிடந்தனர் க்யூ வரிசையில்.

தேவரடியார்கள், தேவதாசிகள் என்னும் பெருமைக் குரிய புனிதமான பெயரும், தெய்வீகக்கலையும் இத்தகைய இழிவுக்கும் சீரழிவுக்கும் தாழ்ந்துவிட்டதை நினைந்து வருந் தாமல் இருக்க முடியவில்லை.

ஒரு ஜாதிக்கே உரியதாக இருந்த அக்கலை, இன்று உயர் வட்டாரங்களெல்லாம் விரும்பிப் போற்றிப் பயிலும் கலையாகப் பரவலாக வளர்க்கப்படுவதைக் காணுகின்றோம். இனியேனும் அக்கலையின் புனிதத்தன்மைக் காப்பாற்றப் படவேண்டும் என்று பிரார்த்திப்போமாக.

இசையிலும் கலப்படம

இயற்றமிழுக்கும் நாடகத்தமிழுக்கும் நடுநாயகமாகத் திகழ்வது இசைத் தமிழ். ''இழுக்குடைய பாடலுக்கு இசை நன்று'' என்று ஒரு பழமொழியே உண்டு. மனம் இறையருளைச் சுலபமாகப் பற்றுதற்கு இசையோடு கலந்து பண்களைப் பாடுவதே தமிழர்களின் மரபு. இது பற்றியே, ''பண்ணோ டிசைபாடல் மறந்தறியேன்'' என்று பாடினார் அப்பரடிகள். இறைவனைகண்ணும், காதும், வாயும், மூக்கும, கையும், காலும் கொண்ட உருவ வடிவினனாகக் கொள்ளாது,

"ஓசை ஒலியெல்லாம் ஆனாய் நீயே"

என்று போற்றினார், நாவுக்கரசர்...

''ஏழிசையாய், இசைப்பயனாய், என்றுமுள தென் தமிழாய்''

இறைவனை இசைக்கலையோடும், இன்பத்தமிழோடும், ஒப்பிட்டுப் போற்றுவதன்றோ பண்டைய தமிழர் மதம்.

அத்தகைய தமிழிசைக் கலையின் இன்றைய நிலை என்ன? நூற்றுக்கு நூறு தமிழர்களே நிறைந்திருக்கும் அவையில், ஒரேஒரு தமிழ் உருப்படி கூடப்பாடாமல், தொடக்கம் முதல் இறுதிவரைப் பிறமொழிப் பாடல்களையே பாடும் கொடுமையைத் தடுத்து நிறுத்தும் துணிபு—சுரணை—தமிழர்களுக்கு வரவேண்டாமா?

கர்நாடக சங்கீதம் என்பது தமிழிசைக் கலையே

கர்நாடக சங்கீதம் என்றால் பழமையான இசையென்று தான் பொருள்.

தமிழகம், கேரளம், ஆந்திரம், கர்நாடகம் உள்ளிட்ட தென்னிந்தியப் பகுதிகளில் வழங்கிவரும் இந்தக் கர்நாடக சங்கீதத்திற்குப் பிறப்பிடமாகவும் அடிப்படையாகவும் இருந்தது தமிழிசையே என்பதற்கு, சங்க இலக்கியங்களி லுள்ள பல ஆதாரங்களை எடுத்துக் காட்டலாம்.

முப்புறமும் கடல்சூழ்ந்த நாடு என்னும் காரணத்தால், தமிழகத்திற்குக் கரைநாடு—திரைநாடு, என்ற பெயர்களும் வழக்கில் இருந்திருப்பதாக அறிகின்றோம்.

இங்கு கையாளப் பெற்ற இசையைக் கரைநாட்டு இசை என்று கூறும் வழக்கமும் இருந்திருக்க வேண்டும்.

பிறகு காலப்போக்கில் திருச்சிராப்பள்ளி ''ட்ரிச்சி'' யாகவும், தஞ்சாவூர் ''டேஞ்சூரா''கவும், மதுரை ''மெஜூரா''வாகவும் மருவியதைப் போல, கரைநாட்டு இசையென் பது கர்நாடக இசை—அல்லது கர்நாடக சங்கீதம் என்று மருவியிருக்கக் கூடுமென்று கருதுகின்றேன்.

சிலப்பதிகார ஆசிரியராகிய இளங்கோவடிகளாரும், அதன் உரையாசிரியராகிய அடியார்க்கு நல்லாருமே சான்றாகத் திகழ்கின்றனர். இன்று கர்நாடக இசையில் கையாளப் பெறும் ச-ரி-க-ம-ப-த-நி என்ற ஏழு சுரங்களைப் பண்டைய தமிழிசை வாணர்கள் குரல், துத்தம், கைக்கிளை, உழை, இழி, விளரி, தாரம் என்ற பெயரில் வழங்கினர்.

சிலப்பதிகாரத்தில் வரும் ஆய்ச்சியர் குரவைப் பகுதியில் நிகழும் குரவைக் கூத்தில், ஏழு இளம் பெண்களை வரிசை யாகி நிறுத்தி, அந்த எழுவருக்கும் மேற்சொன்ன ஏழு சுரங் களின் பெயர்களை சூட்டி, அவ்வேழு சுரங்களும் ஒலிக்கும் குரவைப் பண்பாடுவதாகவும், அப்பண்ணில் வரும் சுரங்

களுக்கேற்ப அந்தந்தச் சுரங்களின் பெயர்களைத் தாங்கிய பெண்கள் முனைந்து குரவைக் கூத்தாடுவதையும் காட்சிப் படுத்திக் காட்டியிருப்பது எத்தகைய அற்புதக் காட்சி!

இரண்டாயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முந்திய இந்த ஏழிசைச் சுரங்கள் விரவியாடுங் குரவைப்பண் கூத்தைப் பண்டைய மரபு வழிப்பட்டதாகக் குறிப்பிடுகிறாரென்றால், தமிழிசை யின் தொன்மைக்கு இதனினும் வேறு சான்று வேண்டுமோ?

மேலும், இன்றைய கர்நாடக சங்கீதத்தில் கூறப்படும். கர்த்தா ராகங்கள் ஜன்யராகங்கள் என்ற அமைப்பு முறை களும் பண்டைச் சங்க இலக்கிய இலக்கண நூல்களில் வரை யறுத்துக் கூறப்பட்டுள்ளன என்பது இசைத்துறை அறிஞர்கள் சிந்திக்கத் தக்கதாகும்.

எடுத்துக் காட்டாக, அண்மையில், பொள்ளாச்சித் தொழில் அதிபர் திரு. நா. மகாலிங்கம் அவர்களின் சக்தி அறநிலைய வெளியீடாகிய, அறிவனார் இயற்றிய 'பஞ்ச மரபு' என்னும் கடைச்சங்க இசைத் தமிழ் நூலில் உள்ள சில குறிப் புகளைச் சுட்டிக் காட்டுதல் நலமென்று கருதுகின்றேன்

இன்று கையாளும் கர்த்தா—ஜன்யராக முறையைப் போல் அன்றே கையாண்ட மூலப்பண்கள் முறைகள் வருமாறு......

மூலப்பண்:

,, 1. செம்பாலை — பண்கள் எட்டு
,, 2. படுமலைப்பாலை — பண்கள் இருபத்திரண்டு
,, 3. செவ்வழிப்பாலை — பண்கள் பன்னிரண்டு
,, 4. அரும்பாலை — பண்கள் இருபத்தாறு
,, 5. கோடிப்பாலை — பண்கள் பன்னிரண்டு
,, 6. விளரிப்பாலை — பண்கள் ஐந்து
,, 7. மேற்செம்பாலை — பண்கள் பதினெட்டு

என ஏழுவித மூலப்பண்களுக்கு, நூற்று மூன்று கிளைப் பண்

களைப் பற்றிய குறிப்பைத் தருவதுடன், அவற்றையும் நான்கு வகைப்படுத்தி,

> "பண்ணோர் பதினேழாம் பண்ணியல் பத்தேழாம்
> எண்ணும் திறமிரண்டும் பத்தென்ப—நண்ணிய
> நாலாந்திறத் திறமோர் நான்கு முளப்படப்
> பாலாறு பண்ணூற்று மூன்று"

இந்தப்பண்களின் கிளைப்பண்களாக ஆயிரத்திற்கு மேற்பட்ட பண்கள் இருக்கின்றன. அறிவனார்—பஞ்சமரபு என்னும் இந் நூல் மட்டுமின்றி இன்னும் இசை இலக்கணங்கள் கூறும் பண்நூல்கள் தமிழில் இருக்கின்றன. அவற்றையெல்லாம் இசை இலக்கணப் புலவர்கள் ஆராய்ந்து, இன்றைய கர்நாடக இசைக்கும் பண்டைய தமிழிசைக்கும் உள்ள ஒற்றுமைவேற்றுகளை ஒப்புநோக்கி, விரிவான விளக்கங்கள் தருவதற்கான முயற்சிகள் மேற்கொள்ளல் வேண்டும்.

குறிப்பாக இயல்-இசை-நாடக மன்றமும், தமிழிசை இயக்கத்தினரும், தமிழிசைச் சங்கத்தினரும் இத்துறையில் முழுமையான கவனம் செலுத்துதல் வேண்டும்.

வழி வழி வந்த கலை

கடைச் சங்க காலத்தில் 'மதிவாணர் நாடகத் தமிழ் நூல்' என்ற நூலையாத்துக் கவியரங்கேறிய பாண்டிய வேந்தன் திருமாறன் முதல், இளங்கோவடிகள், கரிகால் வளவன், முதல் குலோத்துங்க சோழன், மத்த விலாசம் எழுதிய பல்லவ மாமல்லன், ராஜராஜன், நாயக்கப் பேரரசின் தலைவன் கிருஷ்ணதேவராயன், தஞ்சையை ஆண்ட மராத்திய மன்னன் சரபோஜி போன்றவர்கள், கவின்கலை வல்லுநர்களாக இருந்திருக்கின்றனர் என்றும், இக்கலைகளில் ஈடுபட்டிருந்த கலைஞர்களுக்குப் பேராதரவு தந்தனர் என்றும் அறிகின்றோம்.

மற்றும், தமிழகத்தில் தோன்றிய சமயக் குரவர்களாகிய அப்பர், சுந்தரர், மாணிக்கவாசகர், திருஞான சம்பந்தர், ஆழ்வாராதிகள் ஆகிய மகான்கள் அனைவரும், இயற்புலவர்களாக மட்டுமின்றித் தங்கள் தங்களின் பனுவல்களைப் பண்ணோடு அமைத்து நாடுமுழுவதும் கற்றித் தெய்வத் திருத்தலங்கள் தோறும் கூடும் பல்லாயிரக்கணக்கான மக்களுக்கு இசைக் கலையோடு பக்திக்கலையையும் சேர்த்து வளர்த்து வந்தார்களென்றும் அறிகின்றோம்.

இங்ஙனம் வழிவழி வளர்ந்துவந்த தமிழிசைக்கலை, வேற்றரசர்களின் ஆதிக்கம் வேரூன்றத் தேக்கநிலையும் திசை மாறும் போக்கும் நிகழ்ந்தன போலும்.

'மன்னர் எவ்வழியோ அவ்வழியே மக்கள்'' என்றவாறு, தமிழகத்தில் வேற்றுஇன அரசர்களின் ஆதிக்கங்கள் தோன்றிய காலங்களிலெல்லாம், அந்தந்த மன்னர்களின் இனத்தைச் சேர்ந்த மக்களின் குடியேற்றமும், அவரவர்களின் மொழி, கலை, கலாச்சாரங்களின் ஊடுருவல்களும் சிறுகச் சிறுகப் பெருகித் தமிழ்மொழி, கலை, கலாச்சாரங்களில் மாற்றங்களும் சிதைவுகளும் நேர்ந்திருக்கவேண்டும்.

அத்தகைய மன்னர்களும் மக்களும், மொழியால், இனத்தால் வேறுபட்டவர்களாயினும், சமணம் பௌத்தம் போன்ற வேற்று மதத்தவர்களாக அல்லாமல், தமிழர்களும் நாளடைவில் ஏற்றுக்கொண்டு விட்ட, இந்து, அல்லது பக்தி மதத்தைச் சேர்ந்தவர்களாக இருந்த காரணத்தால், மத ஒருமைப்பாடு கருதிப் பிற இனத்தவர்களின் மொழி, கலை, கலாச்சாரங்களையும் கண்மூடித்தனமாகக் காலப் போக்கில் மக்களும் ஏற்றுக்கொண்டு விட்டனர் போலும்

இது மேட்டுக் குடிகளைச் சேர்ந்த படித்த மக்களின் சுயநலம் கருதிய செயலாகத்தான் இருந்திருக்க வேண்டும். ஆனால்,

அடிமைத் தனத்தின் கொடுமையால் காலப் போக்கில் அநீதிகள் கூட நீதியாய்—நியதியாய் நிலைத்துவிடுவதைப் போல், கலைத்துறையிலும் விதேசியங்களெல்லாம் சுதேசியம் போன்று நிலைத்துவிட்ட கொடுமையைக் காணுகின்றோம்.

கரிகால் வளவன், முதற்குலோத்துங்கன். ராஜராஜன் போன்ற சோழப் பேரரசர் காலங்களிலும், பல்லவர்களின் ஆட்சிக் காலத்திலும், வடமொழிப்புலவர்கள் மிகுந்த செல்வாக்கும் ஆதரவும் பெற்றுப் போஷிக்கப் பெற்றிருக்கின்றனர்.

அதன்பின், நாயக்க மன்னர்களின் காலத்தில் தெலுங்கு மொழியும், அம்மொழியைச் சார்ந்த புலவர்களும், செல்வாக்குப் பெறும் வாய்ப்பும் ஏற்பட்டிருக்கிறது.

இங்ஙனம் தமிழகத்தில் வேரூன்றிவிட்ட வேற்றுமொழியினரின் வம்சாவளியினரிற் பிற்காலத்தில் தோன்றியவர்கள் தான் சங்கீத மும்மூர்த்திகள் என்று போற்றப் பெறும் முத்துசுவாமி தீட்சிதரும், சாமா சாஸ்திரிகளும், தியாக பிரம்மமும், மற்றும் பட்டணம் சுப்ரமண்ய ஐயர் போன்றவர்களுமாவர்.

இவர்களில் முன்னவர்கள் இருவரும் வடமொழியில் பெரும் புலமை பெற்றவர்களாகவும், பின்னவர்கள் இருவரும் தெலுங்கு மொழியை வீட்டு மொழியாகக் கொண்டவர்களுமாவார்கள்.

களங்கமற்ற தெய்வபக்தியுள்ளவர்களும் வடமொழியிலும், தெலுங்கு மொழியிலும், இசைத் துறையிலும் நிறைந்த புலமை பெற்றவர்களுமாகிய இவர்கள், நூற்றுக் கணக்கான பாடல்களைப் புனைந்தனர்.

இசை நயமும் பக்திச் சுவையும் மிகுந்த இவர்களின் பாடல்கள் வெகுவாகத் தமிழகம் எங்கும் பரவத் தொடங்கின.

தமிழ் நாட்டிலேயே பிறந்து வளர்ந்து, இசைக்கலையில் தேர்ந்து, பாடல்கள் புனைந்த இவர்களின் பனுவல்கள், பண்டைய தமிழ் இசையின் மரபினை அடிப்படையாகக் கொண்டே, சிற்சில மாற்றங்களோடு பல்லவி, அனுபல்லவி, சரணம் என்ற அமைப்பைக் கொண்ட கீர்த்தனைகள் என்ற பெயருடன் விளங்கின. பொதுவாக இம்முறைப் பாடல் களுக்கு கர்நாடக சங்கீதம் என்ற பெயரும் வழக்கத்திற்கு வந்தது.

பண்டைத் தமிழிசைக் கலையை அடித்தளமாகக் கொண்டு, கர்நாடக சங்கீதம் என்ற மாற்று அமைப்பு முறையை முதன்முதலில் ஏற்படுத்திக் கையாளத் தொடங்கி யவர் புரந்தரதாசரே யாகும். இவர் காலம் 18-ம் நூற்றுண்டு என அறிகின்றோம்.

இசைக் கலையை எளிதில் பயில்வவற்கு ஏற்ற முறையில், சரளிவரிசை, ஜண்டவரிசை, கீதம், அலங்காரம், வர்ணங் கள் போன்ற ஸ்வர அமைப்புகளும் ஸ்வர சாகித்தியங்களும் மிகவும் அற்புதமான முறையில் இவர் அமைத்துக் கொடுத்தனர்.

கர்நாடக சங்கீதத்திற்கு மன்னர்கள் கொடுத்த ஆதர வும், அதன்பால் மேட்டுக் குடியினர் கொண்ட ஈடுபாடும் பெருகப் பெருகத் தமிழர்களுக்கே உரிய பண்கள், திறம், திறத்திறம், உருக்கள் ஆகிய தமிழிசைக் கலைமுறைகள் படிப்படியாக அருகலாயின.

இது எனது கருத்துமட்டுமன்று. மகாவித்துவான் திரு. உ. வெ சாமிநாத ஐயர் அவர்களே, தாம் எழுதிய கோபால கிருஷ்ண பாரதியாரின் வரலாற்று நூலின் முன்னுரையில், இக்கருத்தைக் கூறியிருக்கின்றார்கள்.

நாடகத் துறையையே விளம்பரச் சாதனமாகக் கொண்டு மிகக்குறுகிய காலத்திலேயே தங்கள் இயக்கத்தை வளர்த்து, ஆட்சிப் பீடத்தைக் கைப்பற்றிய திராவிட முன்னேற்றக் கழகத்தினர், குறிப்பாக, இசை மரபில் தோன்றிய கலைஞர் மு. கருணாநிதி போன்றவர்கள்

தொடர்ந்து ஒன்பது ஆண்டுகள் ஆட்சிப் பொறுப்பில் இருந்தும், இத் துறைகளைப் பற்றிய ஆராய்ச்சிகள் மேற்கொள்வதற்கான முயற்சிகளில் சிரத்தை காட்டாது போனது, தமிழகத்தின் துர்ப்பாக்கியமென்றே கூற வேண்டும்.

மிகநீண்ட நெடுங்காலம் பல்வேறு இனத்தவர்—மொழியினரில் ஆதிக்க ஆட்சியின்கீழ் அடிமைப்பட்டதன் காரணமாக உருக்குலைந்துபோன மொழி, கலை, இலக்கியப் பண்பாடுகள் அனைத்தும், நாம் சுதந்திரம் பெற்ற பிறகாவது செம்மைப் படுத்துவதற்கான வழி வகைகள் காணுவதற்கு முயற்சிகள் மேற்கொண்டிருக்க வேண்டும். ஆனால், அத்தகைய முயற்சிகள் அரும்பெடுக்கவும் காணேம். மத்திய மாநில இரட்டையாட்சி முறை இதற்குத் தடையாக இருப்பினும், அத் தடைகளையும் தகர்க்கும் திறன் இத்தகைய பல்கலைக் கழகங்களுக்கு உண்டு. எனவே, இத் துறைகளின் வளர்ச்சியில் பல்கலைக் கழகங்கள் பொறுப்பேற்கவேண்டும் என்பது எனது ஆசை, வேண்டுகோள்.

கதாகாலக்ஷேபங்களும் நாடகக்கலையில் ஒரு கூறுதான்

மரப்பாவை, துணிப்பாவை, தோற்பாவைக் கூத்துக்கள்; தெருக்கூத்து, நாட்டியம், படிக்கும் நாடகம் ஆகிய இவை யாவும் நடிக்கும் நாடகத்தின் பல்வேறு கோணங்களே என்று கொள்வதைப்போல, தம்பூரா ஸ்ருதி, ஆர்மோனியம், பிடில், மிருதங்கம், பின்பாட்டு ஆகிய பக்கவாத்தியக் குழுவினர் பின்னே இருந்து இசைக்க, முன்னே பீதாம்பர தாரியாய், சர்வாலங்கார பூஷிதராய்க் கையில் சப்ளாக் கட்டையை இசைக்கேற்பத் தாளம் தட்டிக்கொண்டு, பாடியும் ஆடியும், நவரச பாவ பேதங்களுக்கேற்பவும், கதையில் வரும் பாத்திரங்களுக்கேற்பவும் பேசியும், நடித்தும் காட்டியும், கதையை நடத்திக் காட்டும் கதாகாலட்சேப நிகழ்ச்சிகளையும் நாடகத்தின் ஒரு கூருகவே நான் கருதுகின்றேன்.

நான் மிகச் சிறுவயதிலேயே மாங்குடி சிதம்பர பாகவதர், சூலமங்கலம் வைத்தியநாதபாகவதர், ஹரிகேசவநல்லூர் முத்தையாப் பாகவதர், தஞ்சாவூர் சாரநாயகி அம்மாள், பண்ணிபாய், காயனபடு கீர்த்தனபடு சரஸ்வதி பாய், பழையனூர் கொச்சம்மாள் ஆகியோர்களின் காலட்சேப நிகழ்ச்சிகளேயும், அண்மைக் காலங்களில் அண்ணுசாமி பாகவதர், எம்பார் விஜயராகவாச்சாரியார், டி. எஸ். பாலகிருஷ்ண சாஸ்திரிகள், திருமுருக கிருபானந்தவாரியார், புலவர் கீரன் ஆகிய எத்தனையோ அறிஞர் பெருமக்களின் கதா காலட்சேப நிகழ்ச்சிகளேயும் பார்த்திருக்கிறேன். பார்த்துச் சுவைத்துத்தான் சொல்கிறேன். அது நாடக அம்சங்கள் நிறைந்த கலேதான் என்பதில் ஐயப்பாடே இல்லே.

ஆனுல், இந்தக் கலேயில் ஈடுபட்ட அறிஞர்களெல்லாம், அமானுஷ்யமான புராண இதிகாசக் கற்பனுவாதவர்ணனேகளேச் சொல்வதன்றி, மனிதன் மனிதனுக மண்ணில் நல்ல வண்ணம் வாழ்வதற்கான புதுமைக் கதைகளேயோ, புரட்சிக் கருத்துகளேயோ, வரலாற்று நிகழ்ச்சிகளேயோ தாங்கள் சொல்லும் கதைக்கான கருப்பொருள்களாக எடுத்துக்கொள்வார்களானுல், நாட்டுக்கும் மக்களுக்கும் நலம் பயப்பதாக இருக்கும். கலேவாணர் என். எஸ். கிருஷ்ணன் அவர்கள் இவ்வகையில் முதன் முதல் முயற்சிசெய்து கிந்தனுர் கதா காலட்சேபம், அம்பதும் அறுபதும் கலாநிகழ்ச்சி போன்ற புரட்சிப் படைப்புக்களின் நகைச்சுவை நிகழ்ச்சிகளின் மூலம் பெரும்பயன் விளேத்தார். அந்த நல்ல முயற்சி அவருக்குப்பின் தொடரக் காணும்.

இதைப் போலவே, கிராமப் பகுதிகளில், துரோபதையம்மன், மாரியம்மன், மதுரை வீராசாமி, காளியம்மன் ஆகிய கோயில்களில், உடுக்கை பம்பை முதலிய வாத்தியங்களேயும், நாலேந்து பின்பாட்டுக்காரர்களேயும் வைத்துக்கொண்டு, கையில் ஒன்றைச் சிலம்பை வைத்துத் தாளத்திற்கேற்ப அசைத்து ஒலியெழுப்பியவாறு, பாடியும் ஆடியும் பாரதக்

கதை, துரோபதையம்மன் கதை, நல்லரவான் கதை, மதுரை வீராசாமி கதை போன்ற நிகழ்ச்சிகளை நடத்துவார்கள். இவர்கள் எழுப்பும் பம்பை உடுக்கை சிலம்பு ஆகிய ஒலியும், பாட்டொலியும், பாமர ரஞ்சகமாயும், பக்தியைத் தூண்டு வனவாகவும் இருக்குமாகையால், இவ்வொலியில் மனம் ஒன்றித் தன்னை மறந்து சிலபெண்கள் மருளும் ஆவேசமும் கொண்டு கூச்சலிட்டுப் பின் மயங்கிக் கீழே விழுவதும் உண்டு. இதுவும் ஒருவகை நாடக அம்சமே எனலாம்.

பாகவத மேளாவும், பகல் வேஷமும்

தஞ்சை மாவட்டத்தில் சாலியமங்கலம், ஊத்துக்காடு, மேலட்டூர், சூலமங்கலம் போன்ற சில சிற்றூர்களில் பாகவத மேளா என்ற பெயரில் ஒருவிதத் தெருக்கூத்து நாடகம் நடைபெறுவதுண்டு. அவைகள் அனைத்தும் புராணக் கதைகளாகவே இருக்கும்.

மேற்படி நாடகத்தில் வடமொழி சுலோகங்கள், தெலுங்கு தமிழ் பாடல்கள் எல்லாம் கலந்த அவியலாக இருக்கும். இந்நாடகத்தில் கலந்துகொள்ளும் கலைஞர்கள் எல்லோரும் நன்கு படித்தவர்களாகவும், பிராமண வகுப் பைச் சேர்ந்தவர்களாகவும், நல்ல சங்கீத ஞானமுள்ளவர் களாவும் இருப்பார்கள். எல்லோரும் ஆடிக்கொண்டே பாடுவார்கள். இடை இடையே ஒன்றிரண்டு வார்த்தைகள் உரையாடல் இருக்கும். சுருக்கமாகச் சொன்னால், அதிகம் தமிழ் கலவாத மணிப்பிரவாள நடையில் நடைபெற்றுவந்த நாகரீகத் தெருக்கூத்து என்று சொல்லலாம். அவையும் இப் போது அருகி, எங்கோ எப்போதோ ஒரு முறை அபூர்வமாக நடைபெறுவதாக அறிகின்றேன். இது ஒருவகை நாடகம். இவைமட்டுமின்றி நமது கிராமியக் கலைகளில் இன்னும் உயிர்ப்போடு விளங்கும் கும்மி, கோலாட்டம், கரகம், காவடியாட்டம், ஒயிலாட்டம், வில்லுப்பாட்டு, பொய்க்கால் குதிரை ஆட்டம் ஆகிய கலைகள் எல்லாம்கூட, ஒருவகையில் நாடக அம்சம் கொண்டவை என்றே கருதவேண்டும்.

மற்றும் பெரு நகரப் பகுதிகளில், சிற்சில சமயங்களில் ஐந்தாறு பேர்களைக் கொண்ட ஒரு சிறு குழுவினர்கள், பகல் வேஷக்காரர்கள் என்ற பெயரில், பல்வேறு கதா பாத்திரங் களாக வேடம் பூண்டு, ஏதேனும் ஒரு புராண நாடகத்தில் வரும் சிறு சிறு கட்டங்களைத் தினசரி நமது வீடுகளுக்கு வந்து நடித்துக் காட்டிக் கடைசி நாளில் பட்டாபிஷேக் காட்சியை முடித்துக் கொண்டு நன்கொடை கேட்பதைப் பார்த்திருக்கிறோம். ஒப்பனைக் கலை எத்தனையோ மாற்றம் பெற்றிருக்கும் இக்காலத்திலும் இந்தக் கலைஞர்கள் அரிதாரம் போன்ற சாதாரண முகப்பூச்சுக்களுடனேயே தோன்றி, அற்புதமாக நடித்தும், பாடியும் நம் உள்ளங்களை யெல்லாம் கவரும் ஆற்றலைக்கண்டு நான் எத்தனையோ முறை வியந்து மகிழ்ந்து பாராட்டியிருக்கிறேன். இக்கலையும் அழியாது காக்கவேண்டிய ஒன்றாகும் என்பது என் கருத்து.

இசைக் கருவிகள்

யான் இதுகாறும் கூறிய நாட்டியம் நாடகம் உள்ளிட்ட கூத்துவகைகளுக்குத் துணை இன்னியங்களாக இன்னிசைக் கருவிகளாகப் பண்டைத் தமிழர்கள் பயன்படுத்திய கருவி களின் பட்டியலைப் பார்த்தாலே வியப்பைத் தருகின்றன. பட்டியலைப் பாருங்கள்:

யாழ்– குழல் – முழவு -தண்ணுமை -இடக்கை– பேரிகை -படாகை- படகம்- உடுக்கை – மத்தளம் - சுத்த மத்தளம் – சல்லிகை - கரடிகை - திமிலை – குடமுழா - களப்பறை·தமருகம் - தடாரி - அந்தரி– அரசு – சந்திரவளையம் - மொந்தை - நிசாளம் – கண்விடு தூம்பு – துடிமை - சிறுபறை அடக்கம் - தருனிச்சம் - விரலேறு – பாகம் - உபாங்கம் - நாழிகைப்பறை - துடி – பெரும்பறை - பதளை - துருத்தி - சிறுவங்கியம் - பெருவங்கியம் – நெடுவங்

கியம் - சல்லி - தடப்பறை - குறுந்தூம்பு – கோடு – ஆகுளி - பாண்டில்.

போன்ற எத்தனையோ இசைக் கருவிகள் இருந்திருக்கின்றன. இவற்றுள், தோல் துளை நரம்புக்கருவிகளாகிய முழவு, குழல் யாழ் ஆகிய மூன்று சொற்களிலும் தமிழ்மொழிக்கே சிறப்பைத்தரும்– ழ —கரம் இடை எழுத்தாக இடம் பெற்றிருத்தல் சிந்திக்கத் தக்கதாகும்.

இம்மூவகைக் கருவிகளிலும் நாத வேறுபாடுகளும் உருவ வேறுபாடுகளும் கொண்ட பல்வேறு இசைக் கருவிகளும் இருந்திருக்கின்றன.

இசைக்கருவிகளுக்கு பண்டைய இலக்கியங்களில் இன்னியம், வாச்சியம் என்ற சொல்லே கையாளப் பெற்றிருப்பதைக் காணுகின்றோம். வாச்சியம் என்ற தமிழ்ச் சொல்தான் பிற்காலத்தில் வாத்தியம் என்று மருவியது போலும்.

பண்டைய நாடக இலக்கியங்கள் எங்கே?

அகத்தியம் முதல் பல்வேறு நாடக இலக்கண நூல்கள் இருந்தனவென்றும், இலக்கியங்கள் பல தோன்றிய பிறகு தான் இலக்கணம் தோன்றுதல் இயல்பென்றும், அவைகளில் பல அழிவுற்றமைக்குக் காரணம், வேற்றினத்தினர், வேற்று மதத்தினர், வேற்று மொழியினர் ஆகியோரின் ஆட்சியும், கலாச்சாரப்படையெடுப்பும் என்றும் கூறினேன்.

அவை தவிரவும், வேறு ஒரு காரணம் இருக்கக்கூடு மென்றும் நினைக்கின்றேன்.

பண்டைய நாடகங்கள் அனைத்துமே இயலும் இசையும் கலந்த பாடல்களாகவே இருந்திருக்கின்றன. அவைகள் யாவும் பண்டைய தமிழிசைப்பண் வழிப்பட்ட பாடல்களாகவே இருந்திருத்தல் வேண்டும். அக்கால இயல் இசை நாடகக்கலை மிக நுட்பமான கலையாகும். சுமார் பதினோரா

யிரத்திற்கும் மேற்பட்ட பண் வகைகளும், நூற்று எட்டுத் தாளவகைகளும், தொண்ணூற்றுருக்கும் மேற்பட்ட சந்த வகைகளும் கொண்ட—முழுக்க முழுக்கப் பனுவல்களே நிறைந்த, பண்டைய நாடகக் கலையைப் பொதுமக்கள் ரசிக்கத்தான் முடியுமேதவிர, அவற்றில் வல்லுநராவதென்பது இயலாத செயலாகும்.

கலைஞன் ரசிகனுக இருக்கலாம். ஆனுல் ரசிகர்கள் எல்லோரும் கலைஞர்களாக இருப்பதென்பது முடியாது. அது அவசியமும் இல்லை.

மேலும், நாடக இலக்கியங்களை நூல் வடிவினுல் பரவலாகப் படிவங்கள் எடுக்க அச்சியந்திர சாதனங்களோ, காகிதம் போன்ற வசதிகளோ இல்லாத அக்காலத்தில், நாடக ஆசிரியன், பனை ஓலையில் பொறிக்கப் பெற்ற ஒரே ஒரு ஓலைச் சுவடியை வைத்துக் கொண்டு, நாடக நடனக் கலையில் ஈடுபடும் கலைஞர்களுக்குச் செவிவழிச் செல்வமாக ஓதி உணர்த்தியே பயிற்சியளித்திருக்க வேண்டும்.

அவ்வண்ணம் ஓதி உணர்த்தியதன் மூலம் பயிற்சியில் தேர்ச்சிபெற்ற சிறந்த கலைஞர்கள், அந்த முறையிலேயே தங்களுக்குப்பின் தோன்றும் கலைச்சந்ததியினருக்கும் வழிவழியாகப் பயிற்சி தந்து, கலைஞர்களை உருவாக்குவதை வழக்கமாகக் கொண்டிருத்தல் வேண்டும்.

அத்தகைய நாடக நடன, அல்லது கூத்துவகைகளுக்கான கதையின் கருப்பொருள், பெரும்பாலும் தங்களின் மூதாதையர்களின் பெருமைகளை விளக்குவனவாகவும், போர்க்களத்தில் மாற்றுனை வெற்றிகண்டு மீண்ட தங்கள் மன்னனின் வீர சாகசங்களை விளக்குவனவாகவும், அந்தப் போரில் தோல்வி கண்ட வேற்றரசர்களின் வீழ்ச்சியை நகைச்சுவையாக நடித்துக் காட்டி மக்களையும் மன்னனையும், மகிழ்விப்பனவாகவும், வெற்றிக்குப்பின் அமைதிக்கு வழிகாட்டுவனவாகவும் இருந்திருக்க வேண்டுமெனத் தோன்றுகிறது.

புகழ்க்கூத்து, வெற்றிக்கூத்து, வசைக்கூத்து சாந்திக் கூத்து, என்ற கூத்துவகைப் பெயர்களே இதற்குச் சான்ருக விருப்பதைக் காணலாம்

நாடக நடனக் கூத்துக் கலையின் மாற்றங்கள்

நான் முன்னே சுட்டிக் காட்டியபடி, தமிழகத்திற் களப்பிரர், பல்லவர், சாளுக்கியர் போன்ற வேற்றரசர்களின் ஆட்சியும், சமணம், பௌத்தம், போன்ற புறச்சமயத் தாக்குதல்களும், பாலிமொழி, வடமொழி, தெலுங்கு போன்ற வேற்று மொழிக்கலைக் கலாச்சாரங்களும் பெருகப் பெருக, தமிழர்களின் மரபு வழிப்பட்ட நடனநாடகக் கலைகளிலும், புறச்சமய மொழி வழிப்பட்ட மாற்றங்கள் ஏற்படவேண்டிய நிலைகள் தோன்றின.

இதிலிருந்து, தற்காப்புக்காக, நடன நாடகக் கலைகள் கோயில்களில் அடைக்கலம் புகவே, ஆங்கு தேசீயம் தெய்வீகமாகிப், பின் தெய்வீகம் சிங்கார ரசத்தில் இறங்கி, நாளடைவில் சிற்றின்பச் சேற்றில் சிக்கித் தவிக்கும் இரங்கத்தக்க நிலை நாட்டியக் கலைக்கும் நேர்ந்தது.

இராமாயணம், மகாபாரதம், கந்தபுராணம், போன்ற புராண இதிகாச கதைகளும், மற்றும் அப்புராணங்களில் உள்ள நூற்றுக்கணக்கான கிளைக் கதைகளும் நாடகமேடைகளை ஆக்ரமித்துக்கொள்ளும் கட்டாய சூழ்நிலைகள் நாடகக் கலைக்கும் நேர்ந்தது.

இந்நிலையில் பண்டைய தமிழர்களின் மரபு வழிப்பட்ட நாடக, நடன, இசையிலக்கண நூல்களும், இலக்கிய நூல்களும், சிந்துவாரற்றுச் சிதைந்து மறைந்து போவதென்பது இயற்கைதானே.

நான் மேலே கூறிய நிலைமைகள் கூட கி பி. ஏழாம் நூற்றுண்டுக்குப் பிறகுதான் சிறுகச் சிறுகத் தோன்றியது.

அதற்குமுன் கி. பி. மூன்றும் நூற்றுண்டு தொடங்கி ஆறும் நூற்றுண்டு முடியும் வரை தமிழகத்தின் இருண்ட காலமாக வரலாற்றறிஞர்களாற் குறிக்கப்பெறும் களப்பிரர் களின் கொடுங்கோன்மை நடந்தகாலங்களில், தமிழர்களின் கலை, கலாச்சாரங்கள் அனைத்துமே சீரழிக்கப்பட்டன.

சமணச் சார்பற்ற இலக்கியங்களோ கவின்கலைகளோ எங்கும் தலைகாட்ட முடியாத அவலநிலை தலையெடுத்தன.

அடக்குமுறைக்கு ஆட்பட்ட மக்களேயன்றி, அக்காலத் தில் பாண்டிய நாட்டின் மன்னனுகிய கூன்பாண்டியனே, அந்த வறட்டு மதத்தின் குருட்டுப் போக்கில் மயங்கிச் சமணத்தைத் தழுவினுன்.

இந்தப் பேராபத்திலிருந்து தமிழகத்தைக் காப்பாற்றத் தோன்றிய விடி வெள்ளிகள்தாம் மணிவாசகர், அப்பர் சுந்தரர், ஞானசம்பந்தர் ஆகிய அருளாளர்கள். பௌத்த சமணத்தை வீழ்த்தவும், சைவத்தைக் காக்கவும், தங்கள் உயிரையும் திரணமாக மதித்துக் களம்புகுந்த அம் மாவீரர் களின் தொண்டு, சைவ சமயமும் தமிழ்க் கவின்கலைகளும் உள்ளவரைப் போற்றுதற்குரியதாகும்.

இச்சமயப் போருக்கு அந்த அருளாளர்கள் பயன் படுத்திய ஆயுதம் தமிழிசைப் பண்களே யாகும்.

அத்தகைய பக்திப் பண்களைப் பாடிப்பாடியே, தமிழர் களின் உள்ளங்களிலெல்லாம் புரட்சிக் கனலை மூட்டினுர்கள்

சமணர்களின் சதித்திட்டங்களையெல்லாம் தகர்த்தெறிந் தார்கள். அவர்களின் சாம்ராஜ்ய ஆதிக்கத்தையே அழித் தார்கள். மீண்டும் சைவ சமயம் தழைத்தது தமிழ்ச் சமுதாயம் தலைதூக்கியது. தமிழர்களின் கவின் கலைகள் காப்பாற்றப்பட்டன. நலிந்து போன சோழ பாண்டிய மன்னர்களின் ஆட்சிகள் மீண்டும் புத்துயிர் பெற்றன.

இத்தகைய மகத்தான சக்தியை அளித்த மூவர் தேவாரங்களும், மணிவாசகப் பெருமானின் திருவாசகமும்

முழுக்க முழுக்கத் தமிழிசைப் பண் வழிப்பட்ட பாடல்களே யாகும்.

அத் தமிழிசைப் பண்கள் தான் இன்று கர்நாடக சங்கீதம் என்ற பெயரில் உலவுகின்றன. எடுத்துக் காட்டாகச் சில குறிப்புகளைச் சொல்லலாமென்று நினைக்கிறேன்!

பழைய பண்கள்		புதிய இராகங்கள்
பழம் பஞ்சுரம்	—	சங்சராபரணம்
கோடிப்பாலை	—	கரகரப்ரியா
விளரிப் பாலை	—	தோடி
செம்பாலை	—	அரிகாம்போதி
மேற்செம்பாலை	—	கல்யாணி
படுமலைப்பாலை	—	நடனபைரவி
நட்டராகம்	—	பந்துவராளி
கௌசிகம்	—	பைரவி
தக்கேசி	—	காம்போதி
வியாழக்குறிஞ்சி	—	சௌராஷ்ட்ரம்
மேகராகக்குறிஞ்சி	—	நீலாம்பரி
கொல்லி	—	நவரோஸ்
சாதாளி	—	சுத்த சாவேரி
செந்தருத்தி	—	மத்திமாவதி
காந்தாரம்	—	மோகனம்
சாதாரிப்பண்	—	காமவர்த்தினி
தனுசி	—	உதயரவிச்சந்திரிகா

இப்படியே ஆயிரக்கணக்கான தமிழ்ப் பண்கள் ராகங்கள் என்று புதுப்பெயர் பெற்று நடமாடுகின்றன

நம் வீட்டுப் பிள்ளை தான் இன்று இன்னொருவர் வீட்டில் செல்வாக்காக வளருகிறது என்றாலும், அதன்

பூர்வீகம், வடிவம், குணம், குறி ஆகியவற்றைப் பற்றிய நினைவாவது இருக்க வேண்டாமா?

அந்த ராகங்களில் பாடப்படும் பாடல்கள் அனைத்தும் தெலுங்கு அல்லது வடமொழியிலேயேதான் இருக்க வேண்டுமா?

பாடுகின்றவனுக்கும் பாட்டின் பொருள் தெரியாது; கேட்பவர்களுக்கும் புரியாது. இந்த நிலையை இன்னும் எத்தனை காலத்திற்குத்தான் அனுமதிப்பது?

தமிழகத்தில் வேறு எதற்குப் பஞ்சமானாலும் கவிஞர் களுக்குப் பஞ்சமில்லையே!

அந்தப் பஞ்சைகளை அழைத்துவைத்துப் பண்முறைகளை வகுத்துக் கொடுத்து, வயிற்றுக்கும் சிறிது வகை செய்து கொடுத்தால், இந்தப் பஞ்சத்தை இந்த நூற்றாண்டிலேயே போக்கிவிட முடியுமே!

தமிழக அரசும், தமிழ் நாட்டுப் பல்கலைக் கழகங்களும், தமிழிசைச் சங்கமும் முயன்றால் முடியும்; முயல வேண்டு மென்றும் விரும்புகிறேன்.

தமிழ் நாடகங்களின் இடைக்கால நிலை

இதுகாறும் தமிழ் நாடகத்தின் கூறுகளாகவுள்ள நாட்டியக்கலை பற்றியும், இசைக்கலை பற்றியும், கதாகால க்ஷேபம், கிராமியக்கதை சொல்லும் முறை ஆகியவை பற்றியும் கூறினேன்

நாடகத்தின் தோற்றுவாய் பற்றியும் ஓரளவு தொடக் கத்திலேயே கூறினேன் இனி,சிலப்பதிகாரத்திற்குப் பின்னே தொடங்கிப் பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் இறுதிவரை யுள்ள காலங்களில், நாடகக்கலையின் நிலைகுறித்துச் சிறிது கூறலாம் என்று நினைக்கிறேன்.

சிலப்பதிகார காலத்திற்குமுன், தமிழ் நாடகக் கலை பெற்றிருந்த உன்னத நிலைகுறித்து, அரங்கேற்றுக்காதையில் இளங்கோவடிகள் தரும் தகவல்களும், உரையாசிரியராகிய அடியார்க்கு நல்லார் வழங்கும் குறிப்புக்களும், நாம் வியப்பும் பெருமிதமும் கொள்ளத் தக்கனவாகும்.

மாதவியின் நடன அரங்கேற்றத்தைச் சொல்ல வந்த அடிகளார், அவள் ஐந்தாவது அகவை தொடங்கி ஏழாண்டுகள் பயிற்சியில் தேர்ந்ததும், ஆடற்கலை ஆசான் திறமும், இசையோன் சிறப்பும், யாழ், குழல், தண்ணுமை, முழவுக்கலை வல்லார்களின் பெருமையும், இவற்றிற்கெல்லாம் சிகரமாக ஆடற்கலைக்குப் பாடல் புனையும் நன்னூற்புலவன் என்பவன்,

> இமிழ்கடல் வரைப்பில் தமிழகம் அறியத்
> தமிழ் முழுதும் அறிந்த தன்மையன், ஆகி
> வேத்தியல், பொதுவியல், என்று இரு திறத்தின
> நாட்டிய நன்னூல் நன்கு கடைப் பிடித்து...

உலகியல் அனைத்தும் உணர்ந்தவனாகவும், தமிழ் முழுதும் அறிந்த தன்மையனாகவும், இசைக் கலையில் தேர்ந்த ஞான முள்ளவனாகவும், வேத்தியல் பொதுவியல் என்ற இரு வகைக் கூத்தின் இலக்கணம் தெரிந்தவனாகவும் இருந்தான் எனவும் கூறுகின்றார்.

ஆடற்கலைக்குத் தாளமாகத் தட்டப்படும் தலைக்கோல் என்னும் கருவிக்கு எத்தகைய தெய்வீகச் சிறப்பும் பெருமையும் இருந்ததாகச் சொல்லுகிறார் பாருங்கள்:

> "வந்தனைசெய்து வழிபடு தலைக்கோல்
> புண்ணிய நன்னீர்ப் பொற்குடத்து ஏந்தி
> மண்ணிய பின்னர், மாலை அணிந்து,
> நலந்தரு நாளால், பொலம்பூண் ஓடை
> அரசுஉவாத் தடக்கையில் பரசினர் கொண்டு

முரசு எழுந்து இயம்ப, பல் இயம் ஆர்ப்ப
அரைசொ டுபட்ட ஐம்பெரும் குழுவும்
தேர்வலம் செய்து, கவிகைக் கொடுப்ப,
ஊர்வலம் செய்து புகுந்து முன்வைத்து...,'

போர்க்களத்தில் தோற்றேடிய மன்னனின் வெண்கொற்றக் குடையின் காம்பைத் துணித்து அதற்குத் தங்கப்பூண்கட்டி, அதற்குமேல் நவரத்தினங்களை வைத்திழைத்து, வெற்றியின் நினைவுச்சின்னமாக வைத்து, வந்தனை செய்து வழிபடும் தலைக்கோல் என்றும், இந்திரச் சிறுவன் சயந்தன் என்றும், இத்தலைக்கோலைப் பெறும் தகுதி பெற்றவளே அரசவையில் அரங்கேறும் பெருமைக்குரியவளென்றும் கூறும் சிறப்பு, எண்ணி எண்ணி இன்புறத் தக்கதாகும்

"செங்கோலுக்கு முன் சங்கீதமா?"

என்பது இக்காலப் பழமொழி. செங்கோலிலும் சிறப்புக் குரியது தலைக்கோல் என்பது முற்கால மன்னர் பெரு மக்களின் கலாச்சார நெறி என்பதைக் காட்டுகின்றது சித்திரச் சிலம்பு

விலைமதித்தற்கரிய பச்சைமாலையும், ஆயிரத்தெட்டுக் கழஞ்சுப் பொன்னும், தலைக்கோலி என்னும் பட்டமும் அரசனிடம் பரிசாகப் பெறும் அவளே, ஆடற்கலையரசியர் அனைவருக்கும் தலைவி என்னும் பெருமையும் பெற்றனள். அக்கலையரசி ஆடிய அரங்கம் எப்படி இருந்ததாம்?

நூல் நெறி மரபின் அரங்கம் அளக்கும்
கோல் அளவு இருபத்து நால் விரலாக
எழுகோல் அகலத்து, எண்கோல் நீளத்து,
ஒருகோல் உயரத்து, உறுப்பினது, ஆகி
உத்தரப் பலகையோடு—அரங்கின் பலகை
வைத்த இடைநிலம் நாற்கோல் ஆக,
ஏற்ற வாயில் இரண்டுடன் பொலியத்,
தோற்றிய அரங்கில்—தொழுதனர் ஏத்தப்
பூதரை எழுதி, மேல்நிலை வைத்து,

துண் நிழல் புறப்பட, மாண்விளக்கு எடுத்து—ஆங்கு
ஒருமுக எழினியும், பொருமுக எழினியும்,
கலந்து வரல் எழினியும், புரிந்துடன் வகுத்து:--ஆங்கு
ஓவிய விதானத்து உ௭ ரபெறு நித்திலத்து
மாலைத் தாமம் வளையுடன் நாற்றி
விருந்துபடக் கிடந்த அருந்தொழில் அரங்கத்து—

மாதவியின் அரங்கேற்றம் நடைபெற்ற அரங்கமேடையின் அமைப்புமுறை, நாகரீக முதிர்ச்சியும், மின்சார சாதன ஒலி ஒளி அமைப்பு முறை வளர்ச்சியும், ஓவியக் கலைத்திறன் மிகுந்த திரைச்சீலைகள் மிகுதியும் மலிந்துள்ள இந்த இருபதாம் நூற்றுண்டினராகிய நம்மையெல்லாம், வியப் படையச் செய்கின்றது.

நாடக இலக்கண நூல் மரபின்படி ஒரு மனிதனின் இருபத்துநான்கு விரல், அதாவது ஆறு பிடி கொண்ட ஒரு அளவு கோலைக் கொண்டு, ஒரு கோல் உயரமுள்ள மேடையும், ஏழு கோல் அகலமும், எட்டுக்கோல் நீளமும் நான்கு கோல் உயரமும் கொண்ட அரங்க மேடை அமைப்பு முறையும், மேடையின் இருபுறத்தும் அழகிய இரண்டு வாயில்களும், மேல் விதானத்தில் அழகிய பதுமைகள் எழுதி வைத்து அலங்கரித்தும், அரங்கின் தூண்முதல் பிற நிழல்கள் விழா வண்ணம் மாண் விளக்குகள் பொருத்தியும், ஒரு பக்கத்திலிருந்து மறுபக்கம் வரை சென்று மறைக்கும் ஒரு முக எழினியும், இருபக்கத்திலுமிருந்து அரங்கின் மத்திய பகுதி வரை வந்து இணையும் பொருமுக எழினியும், மேலிருந்து இழிந்துவரும் கரந்துவரல் எழினியும் பொலிந்து விளங்கிய, அரங்கமேடை அலங்கார அமைப்பு முறை இரண்டாயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முன்பே தமிழகத்தில் புழக்கத்தில் இருந்தது என்பது, தமிழினம் பெருமிதம் கொள்ளத் தக்க செய்தியாம்.

இத்தகைய நாடக மேடை அமைப்புமுறை, பதினேந்தாம் நூற்றுண்டு வரையிலும்கூட ஆங்கில நாட்டு நாடக மேடைகள் காணுத புதுமையாகும்.

மேற்கண்ட நாடக நாட்டியக் கலைகள் பற்றியும், நடிப்புத்திறன் குறித்தும், ஆசிரியர் சிறப்பை விளக்கியும், இசைக் கலையின் மேன்மைகளையும், இன்னியங்களின் சிறப்புக்களையும் விளக்கிக் கூறும், இலக்கண இலக்கிய வரலாற்றுச் சிறப்புமிகும் இயலிசை நாடகக் காப்பிய மென்று போற்றப் பெறும் சிலப்பதிகாரத்திற்குப்பின், ஏறத்தாழ பதினைந்து நூற்றாண்டுக்கு மேல், நாடகக்கலைக்கு இருண்ட காலமாகவே இருந்திருப்பதைக் காண வியப்பும் வேதனையுமாகவே இருக்கிறது.

நாடகக் கலையின் நலிவு

குறுந்தொகை, புறநானூறு, சிலப்பதிகாரம் ஆகிய பண்டைய இலக்கியங்கள் கூறும் சிறப்புக்கள் அனைத்திற்கும் நிலைக்களனாய் விளங்கிய நாடகக்கலை, கி பி. மூன்றாம் நூற்றாண்டுக்குப் பிறகு, களப்பிரர், பல்லவர் போன்ற வேற்றரசர்களின் ஆட்சியிலும், சமணம், பௌத்தம் போன்ற பிற மதங்களின் சூழ்ச்சியிலும், படிப்படியாகப் பொலிவும் வலிவும் இழந்து சூன்ய நிலைக்கு வந்தது.

ஆயினும், தேவார, திருவாசக ஆசிரியர்களும், ஆழ்வாராதிகளும், நாயன்மார்களும் இடையறாது நடத்திய போராட்டங்களின் காரணமாகவும், ஒன்பதாம் நூற்றாண்டுக்குப்பின் மீண்டும் தமிழகத்தில் தலையெடுத்த சோழ பாண்டியப் பேரரசுகளின் பெருமுயற்சியாலும், இசை நாடகம் போன்ற கவின் கலைகள் புத்துயிர் பெற்று வளரத் தொடங்கின.

அக்காலத்தில், பெரும்பாலும் புராண இதிகாச நாடகங்களே நடைபெற்றிருக்கின்றன. அவைகளும், முழுதும் பாடல்களாகவே நடைபெற்றன.

இராஜராஜனின் வெற்றியை விளக்கும் வரலாற்று நாடகம், ஆண்டுதோறும் தஞ்சைப் பெருவுடையார்

கோவிலில் நடிக்கப் பெற்றதாகவும், இந்நாடகத்தை எழுதி நடித்த திருவாளன் திருமுதுகுன்றன் என்னும் ஆசிரியனுக்கு, வீரராசேந்திரன் என்னும் சிறப்பு விருதும், ஆண்டுதோறும் ஆடவல்லான் என்னும் மரக்காலினால் நூற்றிருபது கலம் நெல்லும் மானியம் வழங்கப்பெற்றது என்றும், பிற்காலத்தில் தஞ்சாவூரை ஆண்ட மராட்டிய மன்னன், ராஜராஜேஸ்வர நாடகத்தை நிறுத்திவிட்டுத் தனது மெய்க்கீர்த்தியை விளக்கும் சரபோஜி நாடகத்தை அரங்கேற்றி நடிக்கச் செய்தான் என்றும், பேரறிஞர் திரு. மயிலை. சீனி. வேங்கடசாமி அவர்கள், 'மறைந்து போன தமிழ் நூல்கள்' என்னும் நூலில் குறிப்பிடுகின்றார்!

இதைப் போன்றே திருநெல்வேலி மாவட்டம், திருச்செந்தூர்த் தாலுகா ஆத்தூரில் உள்ள சோமநாதேஸ்வரர் கோவில் சாசனம் ஒன்று, திருமேனி பிரியாதாள் என்னும் நாடகமகள், திருநாடகத்தை ஆவணிமாதத் திருவிழாவில் ஒருநாள் நடிப்பதற்காகப் பாண்டியன் திருபுவனச் சக்ரவர்த்தி கோனேரின்மை கொண்டான் என்னும் அரசனுடைய 5 ம் ஆண்டில், 2 மாநிலம் தானம் வழங்கப் பெற்றதாக, 13-ம் நூற்றாண்டின் கல்வெட்டு ஒன்று கூறுகின்றது என்ற செய்தியையும், மயிலை. சீனி. வேங்கடசாமி தமது நூலில் கூறியுள்ளார். இங்ஙனம் சிறுகச் சிறுகப் புத்துயிர் பெற்ற நாடகக்கலை கி. பி. 14—ம் நூற்றாண்டில் மொகலாயர் படையெடுப்பின்போது, மீண்டும் வீழ்ச்சியடைந்தது போலும்.

குறவஞ்சி, பள்ளு, நொண்டி, நாடகவகை

தமிழகத்தின் வரலாற்று ஆசிரியர்கள் எல்லாம் களப்பிரர்களின் ஆட்சிக் காலத்தைத்தான் இருண்டகாலம் என்று சொல்லுவார்கள். ஆனால், நாடகக் கலையைப் பொறுத்த வரை சிலப்பதிகாரத்திற்குப்பின் பதினேழாம் நூற்றாண்டின் இறுதி வரை இருண்டகாலமென்றே சொல்லவேண்டும்.

சுவாமி விபுலானந்தரின் 'மதங்க சூளாமணியும்', பரிதி மாற் கலைஞரின் 'நாடகவியல்' என்னும் நூலும், மறைமலை யடிகளாரின் 'சாகுந்தல ஆராய்ச்சியும்', பம்மல் சம்பந்தனு ரின் 'நாடகத்தமிழ்' என்னும் நூலும், பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் இறுதியிலும், இருபதாம் நூற்றாண்டின் தொடக்கத்திலும் எழுதப்பெற்றனவே தவிர, அதற்குமுன் நாடக இலக்கியநூலோ, இலக்கண நூலோ இருந்ததாகத் தெரியவில்லை, ஆயினும், இவற்றிற்கிடைப்பட்ட காலங் களில், அவ்வப்போது இராமாயணம், மகாபாரதம் போன்ற இதிகாச நாடகங்களும், கந்தர்நாடகம், காத்தவராயன் நாடகம், புருரவச் சக்ரவர்த்தி நாடகம், மற்றும் இராமாயண—பாரதத்தில் உள்ள கிளைக்கதைகள், அல்லது அவற்றின் சிற்சில பகுதிகள் நாடகமாக நடிக்கப்பெற்றன வென்று அறிகின்றோம்.

இவைதவிர. நொண்டி நாடகங்கள், குறவஞ்சி நாடகங்கள், பள்ளு நாடகங்கள், மந்தை நாடகங்கள் என்பனபோன்ற நாடகங்கள், பாமர ரஞ்சகமான பாடல் களும் சம்பவங்களும் கொண்டவைகளாக நடைபெற்று வந்தன. கும்பேசரர் குறவஞ்சி, அழகர் குறவஞ்சி, ஞானக் குறவஞ்சி,கொடும்பாளூர்க் குறவஞ்சி, சரபேந்திரப் பூபாலக் குறவஞ்சி, மீனாட்சியம்மை குறவஞ்சி போன்ற பல குறவஞ்சி நாடகங்கள் இருந்திருக்கின்றன.

இந்நாடகம், வீதிஉலாவரும் ஒரு தெய்வத்தின் மீதோ, அல்லது அரசனின் மீதோ காதல் கொண்ட ஒரு தலைவி, விரகதாபத்தால் வேதனையுற்றுத் திங்களையும், தென்றலையும் வெறுத்துப் பாடுவதாகவும், தலைவியின் நிலைக்கு இரங்கிய அவள் தோழி ஒரு குறத்தியை அழைத்துக் குறிகேட்பதாக வும், தலைவியின் காதல் நிச்சயம்நிறைவேறும் என்று குறத்தி குறி சொல்லுவதாகவும், தலைவி மகிழ்ந்தளித்த பொன்னும் பொருளும் அணிமணிகளும் பெற்றுவரும் குறத்தியைக் கண்டு,குறவன் சந்தேகம் கொண்டு நிந்தித்துப் பின் உண்மை அறிந்து மகிழ்வதாகவும், குறத்தியின் குறியின்படி தலைவன்

தலைவியின் காதல் நிறைவேறிக் களிப்பதாகவும் கதை முடியும்.

இவற்றுள், திரிகூடராசப்பக் கவிராயரின் குற்றாலக் குறவஞ்சி நாடகம் மிகவும் சிறந்ததென்று அறிஞர்களால் பாராட்டப்பெறும்.

இந்நாடகத்தில் பல்வேறு சந்தங்களில் எளிமையும் இனிமையும் நிறைந்தபாடல்கள் பல உண்டு. அவற்றுள் குறி சொல்ல வரும் குறத்தி தான் வாழும் மலைவளம் குறித்தும், தங்களின் தொழில்திறம் குறித்தும் பாடுவதாக அமைந்துள்ள ஒரு பாடலைச் சான்றாக எடுத்துக்காட்டலாமென்று நினைக்கிறேன்.

குற்றாலக் குறவஞ்சியில் வரும் குறத்தியின் பாடல்

திங்கள் முடிசூடும் மலை தென்றல் விளையாடும் மலை
தங்கும் புயல் சூழும்மலை தமிழ் முனிவன் வாழும் மலை
அங்கயற்கண் அம்மை திருவருள்சுரந்து பொழிவதெனப்
பொங்கருவி தங்குமலை பொதியமலை எங்கள் மலை!

வேறு சந்தம்

கொழுங்கொடியில் விழுந்த வள்ளிக்
கிழங்கு கல்லி எடுப்போம்
குறிஞ்சி மலர் தெரிந்து முல்லைக்
கொடியில் வைத்துத் தொடுப்போம்
பழம்பிழிந்த கொழுஞ்சாறும் தேறலும்வாய் மடுப்போம்
பசுந்தழையும் மரவுரியும் இசைந்திடவே உடுப்போம்.

செழுந்தினையும் நறுந்தேனும் விருந்தாகக் கொடுப்போம்
சினவேங்கைப் புலித்தோலின் பாயினிற்கண் படுப்போம்
எழுந்து கயற் கணிகாலில் விழுந்துவினை கெடுப்போம்
எங்கள் குறக் குடிக்கடுத்த இயல்பிதுகாண் அம்மே.

சொற்சுவையும் பொருட்சுவையும் சந்தநயங்களும் மிக்க இத்தகைய அற்புதமான பாடல்கள் பல குறவஞ்சி நாடகத்தில் இடம் பெற்றிருந்ததால், இந்நாடகம் படித்தவர் பாமரர் ஆகிய இருசாரரும் ரசிக்கத்தக்க வகையினதாக இருந்தது.

பள்ளு நாடகங்கள்

இதைப்போலவே, உழவர், உழத்தியர், குடும்பச் சூழலை விளக்கும் வகையில் முக்கூடற்பள்ளு, திருமலை முருகன் பள்ளு, திருவாரூர்ப் பள்ளு, குருகூர்ப்பள்ளு, வடகரைப் பள்ளு, கண்ணுடையம்மைப் பள்ளு, கதிரைமலைப்பள்ளு, வையாபுரிப்பள்ளுபோன்ற பல்வேறுபள்ளுநாடகங்கள் நடைபெற்று வந்தன. இவற்றுள் முக்கூடற்பள்ளு நாடகம் சிறப்பானதாகக் கூறப்படும். இந்த நாடகங்கள் பெரும்பாலும் மூத்த பள்ளி இளையபள்ளி என்ற இரு தாரத்திற்கிடையே எழும் சக்களத்திப் போராட்டமும், அவற்றிற்கிடையே பள்ளன் அகப்பட்டுக்கொண்டு திண்டாடுவதும், இடையில் பண்ணை முதலாளி வந்து சமாதானம் செய்து வைப்பது மாகிய சுவையான நிகழ்ச்சிகள், பாமர ரஞ்சகமாகவும் பாடல்கள் நிறைந்ததாகவும் இருக்கும்.

இதைப்போலவே நொண்டிநாடகம் என்று ஒருவகை நாடகமும் நிறைய நடைபெற்றுவந்தன. இவற்றின் கதைகளில் வரும் தலைவன், நற்குணமும், நல்லொழுக்கமும், நிறைந்த தனது இல்லத்தரசிக்குத் துரோகம் செய்து, பரத்தையர் வசப்பட்டுக் கெட்டழிந்து, பொருளும் புகழும் இழந்து நோய்வாய்ப்பட்டு நடமாட முடியாத நொண்டியாகி அல்லற்படுவதாகவும், முடிவில் கற்புக்கரசியான அவனது மனைவியின் முறையீட்டுக்கிரங்கி இறைவன் அவனது நோயையும் முடத்தையும் நீக்கி நல்வாழ்வு அளித்துத் தம்பதிகள் மகிழ்ச்சியுடன் புனர்வாழ்வு நடத்துவதாக—சுபமாக முடியும். இக் கதைகளில் இடம்பெறும்

கடவுள்களின் பெயராலேயே இந்நொண்டி நாடகங்கள் வழங்கப்பெறும். இதே காலத்தைத் தொடர்ந்து பல்வேறு புராண நாடகங்களும் தெருக்கூத்தாக நடிக்கப் பெற்றன.

பழங்காலத்தைப் போல் மன்னர்கள், பெருநிலக் கிழார்கள் ஆகியோரின் ஆதரவோடு நாடகக்கலை வளரவும், நாடகக் கலைஞர்கள் வாழவும் வாய்ப்பற்ற நிலையிலும்கூட, கலையின்பால் தமக்குள்ள ஆர்வம் காரணமாகவும், வயிற்றுப் பிழைப்பிற்காகவும், அக்கால நாடகக் கலைஞர்கள் ஆங்காங்கு எப்படிஎப்படியோ சிற்றூர்களிலும் கோயில்களிலும் கிராமக் களத்து மேட்டிலும் அவ்வப்போது சிற்சில புராண நாடகங்களை தெருக்கூத்தாக நடித்துக் கொண்டுதான் வந்தனர்.

ஏறத்தாழ பதினேழு பதினெட்டாம் நூற்றாண்டின் இறுதிவரை, தமிழகத்தில் நாடகக் கலையின் நிலை இதுதான் என்றே கூறவேண்டும்.

பத்தொன்பதாம் நூற்றாண்டின் இடையிலும் இறுதியிலும், தமிழகத்தின் முக்கிய நகரங்களில் பல பிற மாநிலத்தைச் சேர்ந்த நாடகக் குழுக்கள் அவ்வப்போது வந்து தங்களின் நாடகங்களை வெற்றிகரமாக நடத்திப் புகழும் பொருளும் ஈட்டினர். பாலிவாலாக் கம்பெனிகளும், மராத்தி நாடகக் குழுவினர்களும், பார்ஸி நாடகக் குழுவினர்களும், ஆந்திர நாடகக்குழுவினர்களும் குறிப்பிடத்தக்கவர்களாவர். மராத்தி, ஹிந்தி, பார்ஸி, தெலுங்கு போன்ற புரியாத மொழிகளில் மேற்கண்ட நாடகங்கள் நடந்தனவென்றாலும், இந்த நாடகங்களில் காணப்பட்ட காட்சி அமைப்பு ஒப்பனைச் சிறப்பு, கதை அமைப்பு, நடிகர்களின் திறம், கட்டுக்கோப்பு, கவர்ச்சி ஆகிய பல்வேறு நல்ல அம்சங்கள் தமிழ் மக்களைப் பெரிதும் கவர்ந்தன.

எனவே, அத்தகைய உயர்ந்த கட்டுக்கோப்புடன் கூடிய வகையில் தமிழிலும் நாடகங்களை நடத்தவேண்டுமென்ற ஆர்வம் தமிழர்கள் மத்தியிலும் உண்டாயின.

பல்வேறு நாடகக் குழுக்கள் ஆங்காங்குத் தோன்றின; ஆயினும், அவற்றில் சிறப்பாகக் குறிப்பிடத்தக்க உயர்ந்த நாடகக்குழுவாகத் தஞ்சையைச் சேர்ந்த கோவிந்தசாமிராவ் அவர்களின் 'மனமோகன நாடகக் கம்பெனி' என்ற அமைப்பே தலை சிறந்து விளங்கியது என்று, பம்மல் சம்பந்த னர் முதல், பழங்கால வரலாறு தெரிந்தோர் அனைவரும் பாராட்டி யுள்ளனர்.

ஆந்திர வழக்கறிஞர் திரு கிருஷ்ணமாச்சாரி என்பவரின் சரசவினுதினி சபா நாடகங்களும், தஞ்சை கோவிந்தசாமி ராவ் அவர்களின் நாடகங்களும்தான், திரு. பம்மல் சம்பந்த முதலியார் அவர்களுக்கு நாடகக் கலையின்பால் ஈடுபாட்டை உண்டாக்கி, சுகுண விலாஸ் சபாவைத் தோற்றுவித்து, தொண்ணூற்றுக்கும் மேலான நாடகங்களை எழுதியும், தயாரித்தும், நடித்தும், படித்தவர்கள் மத்தியில் நாடகக் கலைக்கு ஒரு சிறப்பான இடத்தைத் தேடித்தர உதவின. சென்னையில் பம்மல் சம்பந்த முதலியார் தோற்றுவித்த சுகுணவிலாஸ் சபாவின் வளர்ச்சியும் புகழும் பரவியதன் காரணமாக, தமிழகத்தின் பல்வேறு நகரங்களில், அமெச்சூர் நாடகக் குழுக்கள் பல தோன்றின.

சமூகத்தில் மிகஉயர்ந்த அந்தஸ்தில் இருந்த அறிஞர்கள் பலர் நடிகர்களாகவும், நாடகாசிரியர்களாகவும் பங்கேற்று நாடகக் கலைக்குத் தொண்டாற்ற முன் வந்தனர். இவர் களில் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள் வ. வெ சு. ஐயர், சுப்ரமண்ய சிவா, பாரதத்தின் நிதியமைச்சராயிருந்த சர். ஆர். கே. சண் முகம் செட்டியார், தேச பக்தர் எஸ். சத்யமூர்த்தி ஐயர், எப். ஜி நடேசய்யர், சர். சி. பி. ராமசாமி அய்யர், வி. சி. கோபாலரத்தினம், எம். கந்தசாமி முதலியார், டாக்டர் வி. ராமமூர்த்தி போன்ற எண்ணற்ற பெருமக்கள் பங்கேற்று நாடகக் கலைக்குப் பெருமை சேர்த்தனர்.

பம்மல் சம்பந்தனாரின் நாடகங்களில், மனோகரா, ரதின வளி, கள்வர் தலைவன், இரண்டு நண்பர்கள், காளிதாசரின்

மாளவிகாக்கினி மித்ரம் போன்ற எத்தனையோ நாடகங்கள் மிகப் பிரசித்திப் பெற்றுப் பல நூறு முறை மேடைகளில் நடித்துப் புகழ்பெற்றவையாகும்.

இருபதாம் நூற்றுண்டுத் தொடக்கம்

பத்தொன்பதாம் நூற்றுண்டின் இறுதிக் காலங்களிலும், இருபதாம் நூற்றுண்டின் தொடக்கத்திலும், மடைதிறந்த வெள்ளம் கரைபுரண்டு காடுமேடுகளெல்லாம் ஓடுவது போல், இசை, நாட்டியம், நாடகம் ஆகிய கவின் கலைகள் அனைத்தும் அமோக வளர்ச்சி பெற்று, கிராமங்கள், சிற்றூர் கள், பேரூர்கள், பெருநகரங்கள் ஆகிய எங்கெங்கும் கட்டுப் பாடின்றிக் கலைக் குழுக்கள் பெருகின.

குறிக்கோளற்ற இக்குழுக்களில் பங்குகொண்ட இக் கலைஞர்களைத் திட்டமிட்டு ஒரு வரம்புக்குட்பட்டுக் கட்டுப் பாட்டுடன் இயக்கிச்செல்லும் முறையில் வலுவான அமைப் புக்களோ, தலைமையோ இல்லாத காரணத்தால், மேற்படி கலைஞர்கள் தங்கள் தங்களின் ஆற்றலுக்குத் தக்கபடி பாடி யும் நடித்தும் புகழும் பொருளும் குவித்தனர்.

இவர்களிலும் இருவேறு தரத்தினர் இருந்தனர். ஒரு சாரார், படிப்பறிவற்ற பாமர மக்கள் வாழும் பட்டி தொட்டிகளில் தெருக்கூத்தாடும் கூத்தாடிகளாகவும்,

வேருெரு சாரார், படித்தவர்கள் நிறைந்துள்ள நகரப் பகுதிகளில்—சற்று உயர்தரமான சங்கீதத் திறமையுடன், வட மொழியிலும் தெலுங்கு மொழியிலும் சுலோகங்கள், பாடல்களைப்பாடி மக்களிடையே ஒரு பிரமிப்பை உண் டாக்கித் தங்களின் மேதா விலாசத்தைக் காட்டுவோராயும் இருந்தனர்.

இதற்கெல்லாம் காரணம் தாய்மொழிக்கலை, கலாச் சாரம், இலக்கியம் ஆகிய துறைகளின் வளர்ச்சியைத் தடுத்

துக் கட்டுப்படுத்தி மேலாதிக்கம் செலுத்தி வந்த மராத்தி, தெலுங்கு, வடமொழி ஆகிய பிற இனத்தவர்களின் ஆதிக்க அரசுகள் அகன்று, எங்கெங்கும் ஆங்கில ஆட்சி ஏகபோக மாய் ஆதிக்கம் செலுத்தும் நிலை ஏற்பட்டதன் விளைவுதான்.

தங்களின் ஆதிக்கத்தை எதிர்க்கும் உணர்வு தலை தூக்காமல், மக்கள் கலை இலக்கியத் துறையில் மோகமும் மயக்கமும் கொள்வதைப் பற்றிக் கவலை கொள்ளாமல் இருந்தது ஆங்கில ஆட்சி.

எனவே, களப்பிரர் காலம் தொட்டு, திப்பு சுல்தான் காலம்வரை மாறி மாறி ஆதிக்கம் செலுத்திவந்த வேற் றினத்தவர்கள், எல்லாத் துறைகளிலும் தமிழின் தனித் தன்மையை அழித்து, ஒரு கலப்படக் கலாச்சாரத்தை உருவாக்க எடுத்துக்கொண்ட முயற்சி, நாடகத் துறையிலும் பிரதிபலித்தது.

இராமாயணமும் அதன் தொடர்புள்ள கிளைக் கதை களும், மகாபாரதமும் அதன் கிளைக் கதைகளும், மற்றும் அநேகபுராண இதிகாசக் கதைகளும் நடிக்கப் பெற்றன.

வடமொழியில் பாஸன் எழுதிய பாலசரிதா, சாருக தத்தா; காளிதாசனின் சாகுந்தலம், விக்ரம ஊர்வசி, மாளவி காக்னி மித்ரா; ஹர்ஷவர்த்தனுவின் ரத்னுவளி, பிரியதரி சிகா, நாகநந்தா; பவபூதியின் மகாவீரசரிதா, உத்தரராம சரிதா, மாலதி மாதவம்; பட்டநாராயணரின் வேணி சம்ஹாரம்; விசாகதத்தாவின் முத்ராராட்சம், போன்ற வட மொழி நாடகங்களும்; கிருஷ்ண மிஸ்ராவின் பிரபோதச் சந்திரோதயாவும்; ரவீந்திரநாத்தாகூர் அவர்களின் சித்ரா, ராஜா, வசந்தசைக்கில் போன்ற நாடகங்களும்; மொழி பெயர்ப்பு என்ற பெயரில் மிகுதியும் வட மொழிச் சுலோகங் களே நிறைந்ததாகவும், இடை இடையே ஒன்றிரண்டு தமிழ் உரைநடை விளக்கங்களைக் கொண்டதாகவும் நடைபெற்று வந்தன.

இவைதவிர அரிச்சந்திர விலாசம், கீசகவதம், குசலவ நாடகம், சுரகுரு நாடகம், ருக்மாங்கதா நாடகம், வீரகுமார நாடகம், காத்தவராயன் நாடகம் மதுரைவீரன் நாடகம், அலங்கார ரூபவதி மயில்ராவணன், லலிதாங்கி, அதிரூப அமராவதி, சதாரம், தாராசசாங்கம் இன்னும் எத்தனை எத்தனையோ நாடகங்கள் நடந்தன. இராமச்சந்திர கவி ராயரின் பாரத விலாசம் என்ற மகாபாரதநாடகமும் நடை பெற்று வந்தன.

சீர்காழி அருணாசலக் கவிராயர் அவர்களின் இராம நாடகக் கீர்த்தனைகளும், அசோமுகி என்ற நாடகமும் மிகப் பிரசித்தமானவை.

பெங்களூர் அப்பாவுப்பிள்ளை அவர்களின் அரிச்சந்திர விலாசமும், சுப்ரமண்யக் கவிராயர் என்பவர் எழுதிய கந்தர் நாடகம் என்ற வள்ளிக்கூத்தும், தெருக் கூத்தாகவும் மேடை நாடகமாகவும் எங்கும் பரவலாக நடைபெற்று வந்தன.

மேல்நாட்டு நாடக முறைகள்

ஆங்கில ஆட்சியும், ஆங்கிலக் கல்வியும் இந்தியப் பெரு நாடு எங்கும் வேரூன்றியபின், மேலநாட்டு நாடக அமைப்பு முறைகளைப் பின்பற்றி இந்திய மொழிகளிலும் நாடகங்கள் எழுதி நடிக்கத் தொடங்கினர். ஆங்கில நாடகங்கள் பல வற்றை மொழி பெயர்த்து இந்திய மொழிகளில் நடிக்கத் தொடங்கினர்.

ஆனால் ஆங்கில மொழி நாடகங்களை இங்கு நம்மவர் கள் நடிக்கத் தொடங்குவதற்குப் பல நூறு ஆண்டுகளுக்கு முன்பே, இந்தய நாட்டின் மகாகவிகளாகிய காளிதாசன், பவபூதி, பாசன், ஹர்ஷன், விசாகதத்தா, பட்டநாராயணு போன்றவர்களின் வடமொழி நாடகங்களும், மகாபாரதம், இராமாயணம் போன்ற இந்தியப் பேரிலக்கியங்களும், மேலை நாடுகளில் மொழிபெயர்க்கப்பெற்று, மிகப் பிரசித்தமாக நடைபெற்று வந்தனவென்று அறிகின்றோம்.

இலங்கையைச் சேர்ந்த அரங்கசாமிப்பிள்ளை என்னும் அறிஞர், தத்துவரீதியில் கவிதை நடையில் எழுதிய அரிச் சந்திரா என்ற நாடகத்தை, அறிஞர் ஆனந்த குமாரசாமி யின் தந்தை குமாரசாமி அவர்கள் ஆங்கிலத்தில் மொழி பெயர்த்து 1863-ல் விக்டோரியா ராணியின் முன்னிலையில் நடித்துக்காட்டிப் பாராட்டுப் பெற்ருர் என்ற செய்தியை, 23—1—1864ம் ஆண்டில் வெளியான சாட்டர்டே ரெவ்யூ போன்ற லண்டன் பத்திரிகைகளின் குறிப்புக்களையெல்லாம் முத்துக்குமாரசாமியின் வாழ்க்கையும் நூல்களும் என்ற நூலின் 82-ம் பக்கத்தில் எடுத்துக்காட்டியுள்ளார், அதன் ஆசிரியர் மலேசியா எஸ். துரைராஜசிங்கம் என்னும் அறிஞர்.

சமுதாய நாடகத் தோற்றம்

இந்திய நாடகப் பேரிலக்கியங்கள் மேலைநாடுகளில் வர வேற்கப்பெற்றும் மொழி பெயர்க்கப்பெற்றும் நடித்துப் புகழ் பெற்றதைப்போல், மேலைநாட்டுப் பேரறிஞர்களின் நாடகங்கள் பல ஆங்கில மொழியிலும், மொழி மாற்றம் செய்யப்பெற்றும், தழுவலாகவும் இந்தியப் பெருநாட்டின் பல பகுதிகளிலும் பல மொழிகளிலும் பரவலாக நடிக்கப் பெற்றன.

உலக மகாநாடகப் பேராசிரியரென்று போற்றப்பெறும் ஷேக்ஸ்பியரின் இரண்டாம் ரிச்சர்ட், மேக்பத், ஹாம்லெட், ஒத்தல்லோ, பழிக்குப்பழி, ஆண்டெனி கிளியோபத்ரா, வெனிஸ் வர்த்தகன் போன்ற நாடகங்களும், மோலியர் என்ற மற்றும் பலருடைய நாடகங்களும், இந்திய நாடக உலகில் அறிமுகமானதன் காரணமாகத் தமிழ் நாடக உலகிலும் ஒரு மாறுதலை உண்டாக்கின.

கொண்டும் கொடுத்தும் இலக்கியப் பரிமாற்றங்கள் செய்து கொண்டதின் பயனுக, மேலைநாட்டின் புதினங்களைத் தழுவி நமது நாட்டிலும், நம் நாட்டின் மரபுகளைத் தழுவி

மேலைநாடுகளிலும், நாடக உத்திகளைக் கையாளும் முறைகள் தோன்றலாயின.

இம்முறையைத் தழுவிச் சமுதாயச் சீர்கேடுகளை எடுத்துக்காட்டும் சமூக சீர்திருத்த நாடகமாக, முதன் முதலில் இராமசாமி ராஜா என்பார் பிரதாபசந்திர விலாசம் என்னும் நாடகத்தை 1875ல் எழுதி வெளி யிட்டார்.

இதனையடுத்து, காசி விசுவநாத முதலியார் என்பார், டம்பாச்சாரி விலாசம் என்னும் சமூக நாடகத்தைத் தமிழ் நாடக மேடைக்கு அளித்தார்.

இதற்குப்பின், சற்றேக்குறைய கால் நூற்றாண்டுக் காலம் வரை வேறு சமுதாய நாடகங்கள் எதுவும் வந்ததாகத் தெரியவில்லை. பம்மல் திரு சம்பந்த முதலியார் அவர்கள் தாம் தோற்றுவித்த சுகுணவிலாச சபையின் நிகழ்ச்சிகளுக் காகவும், நாடகக்கலையில் தாம் கொண்டிருந்த ஆர்வம் காரணமாகவும், சாகுந்தலம், விக்ரம ஊர்வசி, மாளவிகாக் கினி மித்ரம், இரண்டு நண்பர்கள் சாரங்கதரா, மனோஹரா, கள்வர்தலைவன் போன்ற எண்ணற்ற நாடகங்களை எழுதித் தம் சுகுணவிலாச சபையின் மூலமே தயாரித்து மேடை யேற்றி வெற்றி கண்டார்.

ஆயினும், மேற்கண்ட சிறந்த நாடகங்கள்கூட, பிற தொழில்துறை நாடகக் குழுக்களின் மேடைகளில் இடம் பெற்ற காலம் 1915-க்கு பிறகேயாகும்.

ஆம், இருபத்தைந்தாண்டுக் காலம் இடையறாது உழைத்து, எண்ணற்ற நாடகங்களை எழுதித் தயாரித்து, நகரங்கள் தோறும் நடித்துப் புகழ்பெற்ற பிறகுதான், பம் மலாரின் திறத்தையும் தரத்தையும் சிறப்பையும் உணர்ந்து வரவேற்கத் துணிந்தது தமிழ் நாடக உலகம். அதையும் சிறப்பாகத் தயாரித்து வழங்குவதற்கு மயிலை எம். கந்தசாமி முதலியார் அவர்களின் ஆற்றல்மிக்க அனுபவ பூர்வமான

பயிர்ப்சியளிக்கும் திறம் தேவைப்பட்டது. இவரது ஆற்றல் பற்றிப் பிறகு விரிவாகக் கூறுகின்றேன்.

நான் முன்னே கூறிய 19-ஆம் நூற்ருண்டின் இறுதிக் காலம் வரை கட்டுப்பாடும் தரமும் அற்ற முறையில்தான் நாடக மேடை இருந்தது.

ஆயினும், அக்காலத்தில் தனிப்பட்ட முறையில் ஆற்றல் மிக்க சங்கீதத்திறமும் அற்புதமான சாரீரவளமும், இணை யற்ற நடிப்பாற்றலும், எல்லையறற தத்துவஞானமும் எழுச்சிமிக்க உரையாடல் திறமும் கொண்ட நூற்றுக் கணக்கான நடிகர்களும் நடிகைகளும் பெரும்புகழ் பெற்று விளங்கினர்.

அவரவர்களுக்குரிய சிறந்த அம்சங்களையே அவரவர் பெயர்களுடன் பட்டங்களாக இணைத்து குறிப்பிடுவதையே அக்கால நாடகரசிகர்கள் வழக்கமாகக்கொண்டிருந்தனர்.

அத்தகைய பெருமைக்குரிய பழம்பெரும் நடிகர்களின் கலையைப்பற்றி என் நினைவுக்கு எட்டியவரை இங்குக் குறிப்பிட விரும்புகிறேன்.

மனமோகன அரங்கசாமி நாயுடு, அல்லி பரமேஸ் வர ஐயர், நவாப் கோவிந்தசாமி நாயுடு, சந்திரமதி சாமிநாத ஆச்சாரி, ஆஞ்சநேய கோவிந்தசாமி நாயுடு, இராவண கோவிந்தசாமி நாயுடு, ராஜா எம்.ஆர். கோவிந்த சாமி பிள்ளை கிறுக்கு கோவிந்தசாமி பிள்ளை, வண்ணச் சந்தம் சாமிநாத முதலியார், ஒரடி முத்துவேல் பிள்ளை, பைரவி சுந்தரம் பிள்ளை, சந்தச்சரப சங்கீதயுவராஜா கல்லிடைக்குறிச்சி மொய்தீன் சாயபு, இந்தியன் சார்லி சாப்லின் சி என். சாமண்ணு ஐயர், கள்ளபார்ட் நடராஜ ஆசாரி, கள்ளபார்ட் தங்கவேலுப் பிள்ளை, விகடப்பக்கிரி தர்க்க வியாகர்ண பண்டித குப்புசாமி சாஸ்திரிகள், காளி என். ரெத்தினம், ராஜ பார்ட் ராமசாமி ஐயர், வெங்கலத்தொண்டை சாமிநாத முதலியார், நவாப் ராஜ

மாணிக்கம்பிள்ளை, இங்கிலீஷ் திருப்புகழ் ஜீவரத்தினம்மாள் ஔவைசண்முகம், சோழன் பகவதி, எலும்பில்லா மானிடன் காமிக் மாஸ்டர் கே எஸ். சாமிநாதன், இப்படி இன்னும் எத்தனையோ கலைஞர்களைப்பற்றிக் குறிப்பிடலாம்.

இக்கலைஞர்களில் பலர் பெரும்புகழும் செல்வாக்கும் வருவாயும் பெற்றிருந்தார்களாகையால், ஒவ்வொருவரும் தங்களையே முக்கியஸ்தர்களாகக் கொண்டு, தனித்தனியே நாடகக் குழுக்கள் அமைத்துத் தமிழ்நாடு முழுவதும் மட்டுமின்றி இலங்கை, யாழ்ப்பாணம், பர்மா, மலேசியா, சிங்கப்பூர் போன்ற கீழை நாடுகளிலும், ஆந்திரம், கர்நாடகம், கேரளம் போன்ற பிற மாநிலங்களிலும் தங்கள் நாடகக் குழுவுடன் சென்று பெரும் பொருளீட்டினர்.

செல்வமும் செல்வாக்கும் அளவுக்கதிமாகப் பெருகியதன் காரணமாக, இக்கலைஞர்களில் பெரும்பாலோர் தீய பழக்க வழக்கங்களில் ஈடுபட்டு, சமுதாயத்தின் நல்லோர்களால் வெறுத்தும் இழித்தும் ஒதுக்கப்பட்டனர். 'கொழுக்கட்டைக்கு தலையுமில்லை, கூத்தாடிக்கு முறையுமில்லை; ஒரு தொழிலும் தெரியாதவன் கூத்தாடியானான்; ஊருக்கென்று ஒரு தேவடியாள் யாருக்கு என்று ஆடுவாள்; ஊர் இரண்டு பட்டால் கூத்தாடிக்குக் கொண்டாட்டம்'' ஆரியக் கூத்தாடிக்குக் காரியத்தில் கண்.''

கூத்தாடிகளைப்பற்றிய இத்தகைய இழிமொழிகளெல்லாம் பழமொழிகளாக வழங்கப்பெற்றன. நல்லவர்கள் மத்தியில் குடியிருக்க நாடகக்காரர்களுக்கு வீடுகூட வாடகைக்குக் கிடைக்காது. குடி, கூத்தி, நம்பிக்கைத் துரோகம், நாணயமின்மை, நன்றி கெட்ட தன்மை, இத்தகைய தீய குணங்களால் நாடகக் கலைஞர்கள் எத்தனை பொன்னும் பொருளும் சேர்ந்தாலும், இறுதிக்காலத்தில் வறுமையிலும் நோயிலும் வதைபட்டு, அனாதைகளாய் வாழ்வை முடித்துக் கொள்ளும் அவல நிலையையே காண முடிந்தது.

கலைஞர்களின் வாழ்க்கையின் நியதியாய் நிலைத்துவிட்ட இத்தகைய இழிவையும் பழியையும் துடைக்க—தூய்மைப் படுத்த—ஒழுக்கமுடையவர்களாய் உயர்த்த—களங்கத்தைப் போக்க—

பம்மல் சம்பந்தமுதலியார், து. தா. சங்கரதாஸ் சுவாமி கள், ஜெகந்நாத ஐயர், மதுரை சச்சிதானந்தம் பிள்ளை. சி. கன்னையா, கே. சீனிவாசப்பிள்ளை, சதாவதானம் கிருஷ்ணசாமிப் பாவலர், ஏகை சிவஷண்முகம் பிள்ளை, மயிலை எம். கந்தசாமி முதலியார், உடுமலை முத்துசாமிக் கவிராயர், குடந்தை வீராசாமி வாத்தியார், சந்தான கிருஷ்ணநாயுடு, நவாப் ராஜமாணிக்கம்பிள்ளை, டி. கே. எஸ். சகோதரர்கள், எம். கே. ராதா, எம். ஜி. நடராஜபிள்ளை, காமடியன் கே. சாரங்கபாணி, பி. எஸ். வேலுநாயர், கே. எஸ். அனந்த நாராயணய்யர் போன்ற நடிகப் பெருமக்களும், நாடகா சிரியப் பேரறிஞர்களும், நாடக நிறுவனத் தலைவர்களும், தங்கள் வாழ்நாளெல்லாம் பாடுபட்டு, ஓரளவு வெற்றியும் கண்டனர்.

அப் பெருமக்களின் இடையறாத உழைப்பின் காரண மாகக் கூத்தாடிகள் என்ற இழிபெயர் நீங்கிக் கலைஞர்கள் என்ற அந்தஸ்தைப் பெற முடிந்தது. கலைஞர்கள் அரசியலில் பங்கு பெறவும், அமைச்சர் பதவிகளில் அமரவும்கூடத் தகுதி உள்ளவர்கள் என்ற பெருமையைத் தேடித்தந்த அப் பெரியோர்களின் சேவையை மறுப்பதோ, மறப்பதோ நன்றியுள்ள செயலாகாது.

கிராமிய தெருக்கூத்துக் கலைஞர்கள்

நகர்ப்புறத்து நாகரீக மேடைக் கலைஞர்களைப்பற்றி முன்னே கூறினேன். இனிக் கிராமப்புறங்களில், கோயில் திடல்களிலும், களத்து மேடுகளிலும், தெருக்களிலும் மேடைக்கு மட்டும் கீத்துக்கொட்டகை அமைத்துத் திறந்த

வெளியில் பல்லாயிரக்கணக்கான மக்கள் திரண்டு கண்டு களிக்கும் வண்ணம், தீவட்டிப் பந்தங்களை பிடித்தும், பிறகு காடா விளக்குகளை வைத்துக் கொண்டும், அதற்கும் அடுத்த நிலையில் கியாஸ் லைட்டுகளை வைத்துக் கொண்டும், வெறும் வெள்ளைத்திரையை இரண்டு பேர் பிடித்துக் கொள்ள, அதற்குப்பின்னே மறைந்து நின்று, அரிதாரப்பூச்சுடனும், அட்டைக் கிரீடத்துடனும் பலவித வண்ண மணிகளை வைத்துத் தைத்த மேல் அங்கி கால் சட்டையுடனும், புஜக்ருதுகளுடனும் சுமார் அரைமணி நேரத்திற்கு மேல் அசுரக்குரலில் அட்டகாசத்துடன் பாடல்களைப் பாட, அதைத் தொடர்ந்து மற்றும் ஐந்தாறு நபர்கள் பின்பாட்டுப் பாட, அத்துடன் ஆர்மோனியம், மிருதங்கம், தாளங்கள் எல்லாம் சேர்ந்து போர்க்களப்பறை முழக்கங்கள் போல் கேட்போரின் காதுகள் செவிடுபட உச்சஸ்தாயியில் முழங்கியபின், திரை நீங்கும். அரிச்சந்திரனோ—ராமனோ—கிருஷ்ணனோ எந்த வேடதாரியாயினும் காலில் சலங்கைகள் குலுங்க அட்டகாசமாகச் சுழன்று சுழன்று ஆடிக்கொண்டே பாடுவார்கள்.

நடிகன் முன்னும் பின்னும் சுழன்று செல்லும் போதெல்லாம் உடன் சென்று அவன் முகத்திற்கு வெளிச்சம் படும் வண்ணம் தீவட்டியை அல்லது காடா விளக்கைக் காட்ட வேண்டும். இதில் சிறிது தவறினாலும், மேடையிலேயே ராமனே ரௌடியாகித் தீவட்டிக்காரனை நையப் புடைப்பான். வேறு எந்தத் தகுதியும் இல்லாதவர்கள் தான் தீவட்டிபிடிக்க வருவார்கள். அதனால்தான் இன்றும் திறமையற்றவர்களைத் 'தீவட்டித் தடியன்' என்று இழித்துரைக்கும் வழக்கம் இருக்கின்றது போலும்!

பெரும்பாலும் இவர்கள் நடிக்கும் நாடகம் அரிச்சந்திரா, ராமாயணம், மகாபாரதம் போன்ற புராணக் கதைகளே, எந்த நாடகமானாலும் தொடர்ந்து ஐந்து நாட்கள் பகுதி பகுதியாகப் பிரித்து நடித்துக் கடைசி நாள் பட்டாபிஷேகம் நடைபெறும்.

கிராமதேவதைகளுக்குக் காப்புக் கட்டுவதற்கு முன்பே, இக் கலைஞர்கள் ஒப்பந்தம் செய்யப்படுவார்கள். தொகை கூடுதல் குறைவாகஇருந்தாலும், ஆட்டுக்கடா, கோழிக்கறி, மீன்கறி, எண்ணெய் முழுக்கு, எந்தெந்த நாளில் என்பதும், தினசரி கள்ளுக்குடங்கள் வழங்கவேண்டும் என்பதும், ஒப்பந்தத்தின் முக்கிய அம்சமாக இருக்கும்.

ஒரு ஊரில் நாடகம் போடப் பாக்கு வாங்கிவிட்டால், அதாவது ஒப்பந்தம் செய்துவிட்டால், அந்தத் தேதிகளில் வேறு ஊர்களுக்குத் தொகை எத்தனை அதிகமாகக் கொடுப்பதாக அழைத்தாலும், பணத்திற்காக, ஒப்பந்தத்திலிருந்து மாறவே மாட்டார்கள்.

இத் தெருக்கூத்துக் கலையில் மிகப்பெரும் புகழ்வாய்ந்த நட்சத்திரக் கலைஞர்கள் பலர் அக்காலத்தில் இருந்தார்கள். ஒலி பெருக்கியே இல்லாத அந்தக் காலத்தில், கம்பீரமும், அழுத்தமும், அசுரத்தனமான ஆற்றல் மிக்க குரல் வலிமையும் கொண்ட அவர்களின் பாடல்கள், சுற்று வட்டாரத்தில் பல மைல் தூரங்களில் எதிரொலிக்கும்.

இதயத்தை உலுக்கி ஈர்க்கும் இக்கலைஞர்களின் பாடல்களைக் கேட்பதற்காக, வயல் வரப்புகளையெல்லாம் தாண்டிப் பல மைல்களைக் கடந்து சென்று, மிகச் சிறு வயதிலேயே கண்டு களித்திருக்கிறேன்.

இத் துறையில் நட்சத்திரக் கலைஞர்களாகத் திகழ்ந்து, நானே கண்டு ரசித்த சிலரை நினைவு கூர்ந்து உரைக்கக் கடமைப்பட்டவனுவேன்.

முத்துகுமரப் பத்தர், சக்திவேல் ஆச்சாரி, கொல்லுப் பட்டி சொக்கன், ஆறுமுகம் சேர்வை, மூக்கவேளார், சண்முகசுந்தரப் புலவர், மூட்டம் பக்கிரி, கார்குமிழி கோவிந்தசாமி, பெருஞ்சேரி நடேசன், சன்னுவூர் செல்லம், சோழம் பேட்டை சின்னத்துரை, வழுவூர் தேனும்பாள் ஆகிய பல

கலைஞர்கள் இத் தெருக் கூத்துக் கலைக்குப் புத்துயிரூட்டி வந்தார்கள். இன்று அக்கலை இருந்த சுவடுகூடத் தெரியாத நிலையில் அருகிவிட்டது பேரிழப்பாகும்.

அத்தகைய ஆற்றல் மிக்க சாரீரவளம் பெற்ற கலைஞர் களை, அதற்குப்பின் காணும் வாய்ப்பையே இழந்துவிட்டது தமிழகம்.

தஞ்சை கோவிந்தசாமிராவ் நாடகக் குழுவிற்குப்பின், இருபதாம் நூற்ருண்டின் தொடக்கத்தில், மணச்ச நல்லூர் ராமுடு ஐயர் என்னும் சிறந்த பெண் வேடதாரி ஒரு நாடகக் குழுவினை நடத்தி வந்தார். இதில் சீனிவாச ஆழ்வார் கதாநாயகனாக நடித்து வந்தார்.

வெங்கடசாமி ராயர் நாடகக்குழுவில், சூரியநாராயண பாகவதர் கதாநாயகராகவும், சின்ன சாமா ஐயர் கதா நாயகியாவும் நடித்தார்கள்.

மற்றும் சுந்தர்ராவ் என்னும் பெண் வேடதாரி ஒருவர் ஜகன்னாத நாயுடு என்னும் கதாநாயகரைத் துணையாகக் கொண்டு ஒரு குழுவை நடத்தினர்.

இதே காலத்தில் மதுராந்தகம், ராஜபார்ட் ஒரடி சாமி நாதபிள்ளை—ராஜாமணி அம்மாள் நாடகக் குழுவும், குடந்தை நடேச தீட்சதர்—கல்யாண ராமய்யர் குழுவும், காரைக்கால் ஒரடி முத்துவேல்பிள்ளை-திருப்புகள் ஜீவரத் தினம்மாள் நாடகக் குழுவும், கள்ளக் குறிச்சி மல்லாக் கொட்டை பி. எஸ். சுப்பாராவ்—விசாலாட்சியம்மாள் நாடகக் குழுவும் மிகவும் பிரபலமாக நடைபெற்று வந்தன.

கிராமப் புறங்களில் நாடகத்திற்கு வழங்கும் நுழைவுச் சீட்டுக்கு வசூலிக்கும் கட்டணத்திற்குப் பதிலாகப் பண்ட மாற்றுமுறையில்—மல்லாகொட்டை என்னும் நிலக்கடலை யைக் கட்டணமாகப் பெறும் வழக்கத்தை மேற்கொண்ட தன் காரணமாக, இவருக்கு மல்லாக்கொட்டை சுப்பராவ் என்னும் சிறப்புப் பெயர் வழங்கலாயிற்று.

அச்சியந்திர வசதிகள் குறைவினால் துண்டுப் பிரசுரங்கள் வழங்கும் வாய்ப்பு இல்லாத நிலையில், இவரது விளம்பர முறை வியக்கத் தக்கதாகும்.

இவரது நாடகக் குழுவில், கிருஷ்ணையர் என்ற மிகச் சிறந்த நகைச்சுவை நடிகர், நாடகம் நடைபெறும் சிற்றூரைச் சுற்றியுள்ள கிராமங்களுக்கெல்லாம் சென்று-கோமாளி வேடத்திற்குரிய ஒப்பனையோடு, தாரை தப்பட்டை எக்காளம் முதலியவற்றை முழக்கிப் பொது மக்களைக் கூட்டி வைத்துக் கோமாளிக் கோனஷ்டைகள் செய்தும், நகைச் சுவையாகப் பேசியும் மகிழ்வித்துக் கடைசியில் தண்டோராவை முழக்கி,

"இதனால் சகலமான கனதனவான்களுக்கும் தெரிவித்துக் கொள்வது என்னவென்றால், பெத்துநாய்க்கன் பாளையத்தில் அமைத்திருக்கும் சிங்காரக் கொட்டகையில் ஸ்ரீமான் பி. எஸ். சுப்பராவ் அவர்களின் நாடகக் கம்பெனியாரால், கற்புக்கரசி யென்னும் சதாரம் சரித்திரம் மிகவும் விமரிசையாக நடைபெறும். கள்ளபார்ட் கனகராஜய்யரின் டப்பாடோமரி ஆட்டமும் பாட்டும் பார்க்கவும் கேட்கவும் பரமானந்தமாயிருக்கும். மகாஜனங்கள் அனைவரும் குடும்ப சமேதராய் வந்து கண்டு களித்து ஆதரிக்கவேண்டுமாய்க் கேட்டுக் கொள்ளுகின்றோம்."
என்று கூறி, துடும்–துடும்–துடும் என்று தண்டோராவை முழக்கியபடி—கால்களில் கஜ்ஜை கலீர் கலீரென ஒலிக்கத் தாளத்தோடு ஆடிக்கொண்டு,

"சிட்டாஞ் சிட்டாங்குருவி சினுக்குத்தான்—அந்த
சின்னக்குட்டி அழகில் மோகம் எனக்குத்தான்"

என்று பாடிக்கொண்டே, அடுத்த கிராமத்தை நோக்கிப் புறப்பட்டுவிடுவார். இதனால் அவருக்குத் 'தண்டோரா கிருஷ்ணய்யர்' என்னும் பெயரே நிலைத்துவிட்டது.

இம் முறையை, இன்றும் சர்க்கஸ் கம்பெனிக்காரர்கள் கையாளுவதை காணுகின்றோம்.

அக்காலத்தில் நாடகம் நடந்த முறை

நாடகத் தொடக்கத்திற்குமுன், பின்னணி இசை நடிகர்கள் அனைவரும் சேர்ந்து, இறை வணக்கப் பாடல் பாடி முடிந்தவுடன், முன் திரை தூக்கப்படும்.

உடன் சூஸ்திரதார் வருவார். அவரின் ஒப்பனை, பத்தாறு வேஷ்டியை பஞ்சகச்சமாகக் கட்டி உடலெல்லாம் சந்தனப் பூச்சும், நெற்றியில் சந்தனப் பட்டையும், குங்குமப் பொட்டும், மார்பின் குறுக்கே சரிகைப்பட்டு உத்தரீயமும், முப்புரி நூலும் தரித்து, குவிந்த கையுடன் அரங்கத்தில் தோன்றி நின்று, கீழ்க்கண்ட ஸ்லோகத்தைப் பாடுவார்:

ஸ்லோகம்

சபா கல்பதரம், வந்தே
வேத சாகோப ஜீவிதம்,
சாஸ்த்ர புஷ்பம் சமாயுக்தம்,
வித்வத் ப்ரம்மர சோபிதம்.

இதன் பொருள்!

கற்பக விருக்ஷத்திற்குச் சமானமான சபைக்கு வணக்கம். வேதங்களே கிளைகளாகவும் சாஸ்திரங்களே புஷ்பங்களாவும் கொண்டு ஜீவிக்கும் கற்பகத்தரு வண்டுகளால் சோபிதமடைவதைப் போல், இங்கு அநேக வித்வான்கள் நிறைந்திருப்பதால், இந்தச் சபை சோபிதமடைகின்றது.

சூஸ்திரதாரரின் தொடர்வசனம்—

"இன்று நடைபெறப் போகும் கற்புக்கரசி, சத்யவான் சாவித்ரி சரித்திரத்திற்கு நவரஸங்கள் தேவை. அஷ்ட்டரச பாத்திரங்களும் சேமித்திருக்கிறோம். இதற்கு ஹாஸ்யரசம் தேவை. ஆகையால் ஹாஸ்ய பூமான் வருகையை ஆவலோடு எதிர்பார்க்கிறேன்" என்று சொல்லி முடித்தவுடன், கோமாளியின் வருகை.

கோமாளிப் பாட்டு

'மஞ்சக்குருவி ஊஞ்சலாடுதே
தளாங்கு தக ததிங்கிணத்தோம்' (மஞ்ச)

(என்றோ—அல்லது)

'தாராபுரம் குயிலே தங்கி வா—அப்படித்
தாளம் மத்தளம் கொஞ்சம் போட்டு வா'

இப்படிப் பாட்டைப் பாடிக்கொண்டு வந்து சூஸ்திரதாரருக்கு வணக்கம் செய்வான். பிறகு நீண்ட தர்க்க வாதத்திற்குப் பின், தான் ஒரு விகடகவி என்பான்.

சூஸ் : தங்கள் ஊர்?

கோ : மாதுர், பிதுர், ஸ்வான, பைனி, புரம்

சூஸ் : என்னையா...ஊரைக் கேட்டால் ஏதேதோ சொல்லுகிறீர்!

கோ : அதுதானய்யா...என் ஊரின் பெயர். மாத்ரு என்றால் அம்மா, பித்ரு என்றால் அப்பா—ஸ்வானன்னு நாய். பைனின்னு அக்கா. புரம்ன்னு ஊரு...ஆக அம்மையப்ப, நாய்,அக்கா,என் ஊர்–அம்மையப்ப நாயக்கனூர்.

சூஸ் : பேஷ்...பேஷ்...விநோதமான விளக்கம். ரொம்ப சந்தோஷம் இன்று நடைபெறப்போகும் நாடகத்திற்கு ஹாஸ்ய ரஸம் தேவையாயிருந்தது. தங்கள் வருகையால் நவரஸமும் பூர்த்தியாகி விட்டது. விக்னமின்றி நாடகம் நடைபெற மகா கணபதியைத் தோத்திரம் செய்வோம்.

[கணபதி தோத்திரம் பாடப்படும், பாடல் முடிந்து திரை நீங்கியதும், கணபதி காட்சி தருவார்]

இருவ : நமஸ்காரம்...

கணபதி : கல்யாண், சூஸ்த்ரதாரா, கைலேயங்கிரியில். முப்பத்து முக்கோடி தேவர்கள், நாற்பத்தெண்ணுயிரம் ரிஷிகள், யக்ஷ, கின்னர, கிம்புருட, கந்தர்வ, சித்த, வித்யா தரர் புடைசூழ, என் பிதாவின் வாமபாகத்தில் வீற்றிருக்கும் பார்வதிதேவியின் சவ்யங்கத்தில் (மடியில்) அமர்ந்திருந்த யாம், உனது தீனமான துதியைக் கேட்டு அகமகிழ்ந்து இங்குப் பிராப்தமானேம். உனக்கு யாது வரம் வேண்டும்?

சூஸ் : இன்று நடைபெறவிருக்கும் சாவித்ரி—சத்தியவான் நாடகம் விக்னமின்றி நடைபெற வேண்டும்.

கண : அவ்வண்ணமே அருள் பாலித்தோம். மங்கள முண்டாகும்.

கோமா : எம் பொஞ்சாதி, மங்களம், உண்டாயிருக்கா. இப்ப ஆறுமாசம். ஏஞ்சாமி அது எப்படி ஒங்களுக்குத் தெரியும்? அதுசரி...பொறக்குறது ஆணு பெண்ணு— சொல்லுங்களேன்.

கண : அடே...நீ விகட கவியாகக் கடவது!

[திரை விழுகிறது]

[சரஸ்வதி துதி பாடுதல்]

[திரை நீங்கியதும், சரஸ்வதி தோற்றம்]

சூஸ் : வாணி, சரஸ்வதி! எங்கள் நாடகம் சிறப்பாக நடைபெற ஆசீர்வதிக்கப் பிரார்த்திருக்கிறேன்.

சர : அப்படியே...அருள் பாலித்தோம்.

சூஸ் : விகடரே...பிரம்மாவின் நாவில் வாசம் செய்யும் தேவிக்கு நமஸ்காரம் செய்யுங்கள்.

விகட : ஐயா...ஒரு சந்தேகம்...இவங்க எப்போதும் பிரம்மாவின் நாவில்தான் இருப்பாங்களா?...அப்படியானல்...மல...ஜலம்...

சர : துஷ்டா...நீ விகடகவியாகக் கடவது

[திரை விழுகிறது]

கதை தொடர்கிறது. ஆனால் கலையில் மண்டிய நச்சுக் களைகள் இன்னும் களையப் படவில்லை. எங்கெங்கோ எப்படி எப்படியோ களங்கம் விளைவிக்கும் களைகள் பரவிக்கொண்டே தான் இருக்கிறது.

[சி. கன்னையா அவர்கள் இந்தக் குழுவிலிருந்து தயாரானவர்தான்]

கூத்து மேடைகளில் கட்டியக்காரன்

நாடகக் கதையின் கட்டுக்கோப்புக்குள் சம்பந்தப் படாத—ஒரு தனிப் பாத்திரமாக முதலில் தோன்றி, நாடகச் சிறப்பு பற்றியும், நடிகர்களின் திறம் பற்றியும் விளக்கம் கூறுபவராக வரும் ஒருவரைத்தான், நான் முன்னே குஸ்த்ரதார் என்று கூறினேன்.

இதைப் போலவே பண்டைய தெருக் கூத்து மேடை களிலும் ாடகமேடைகளிலும் கட்டியக்காரன் என்று நாட கத்திற்கு அப்பாற்பட்ட ஒரு பாத்திரம் உண்டு.

பண்டைய இலக்கியங்களில், இடை இடையே கவிக் கூற்று என்று ஒன்றிரண்டு செய்யுட்கள் வருவதைப்போல், இந்தக் கட்டியக்காரன், நாடகத் தொடக்கத்திலும் ஒவ்வொரு காட்சியின் முடிவிலும் மேடையில் தோன்றி, நாடகத்தின் சிறப்பையும், முந்திய காட்சிக்கும் பின்வரும் காட்சிக்கும் உள்ள தொடர்புகளையும் விளக்கிக் கூறி நாடகத்தை நடத்திச் செல்வது இவனது பணியாகும்.

மோகினி ராஜா—மோகினிப் பெண்

இது தவிர, நாடகத்தின் மூலக்கதை தொடங்குவதற்கு முன்பே மோகினி ராஜா—மோகினிப் பெண் என்று இரண்டு

இளம் அழகிய ஆண்—பெண் பாத்திரங்கள் மேடையில் தோன்றி, ஊடல், கூடல், இன்பம் ஆகிய சரச சல்லாபக் காதல் பாடல்கள் சிலவற்றைப் பாடி நடித்து, அவையோரின் உள்ளத்தில் இன்பக் கிளர்ச்சியை எழுப்பிச் செல்வார்கள். இதற்குக் காரணம்—பின்னே தொடரவிருக்கும் அரிச்சந்திரா, சாவித்ரி, சீதா வனவாசம், நல்ல தங்காள் போன்ற துன்பியல் நாடகத்தின் துயரக் காட்சிகளைக் கண்டு மனவேதனையடையவிருக்கும் மக்களின் மனத்திற்குச் சற்று ஆறுதல் அளிப்பதற்காகவே, இந்த இன்பியல் காட்சிகளை ஏற்படுத்தி இருக்கலாமென்று நினைக்கிறேன்.

நாடகக்கலை புத்துயிர்பெற்ற பொற்காலம்

இருபதாம் நூற்றூண்டு தொடங்கி, அரை நூற்றூண்டு காலம்வரை தமிழ் நாடகக்கலை புத்துயிர்பெற்ற பொற்காலமென்று கூறலாம். வடநாட்டிலிருந்து தமிழகத்துக்கு வந்து, உயர்ந்த காட்சி அமைப்புக்களோடும், கட்டுக்கோப் போடும் நாடகங்களை நடத்தி வெற்றிகண்ட பாலிவாலா கம்பெனி, பார்ஸி கம்பெனி, கிருஷ்ணமாச்சார்லுவின் தெலுங்கு நாடகங்கள், தமிழர்களிடையே நாடகக் கலைக்குப் பெரும் மதிப்பையும், ஆர்வத்தையும் தூண்டியதன் காரணமாகத் தமிழகத்தில் நூற்றுக்கணக்கான கலைஞர்களையும் பல்வேறு நாடகக் குழுக்களையும் தோற்றுவித்தன. பெரு நகரங்கள் முதல் சிற்றூர்கள் வரை எங்கும் தொடர்ந்து நாடகங்கள் நடைபெறலாயின. ஆண்களோடு பெண்களும் போட்டிபோட்டுக்கொண்டு பலர் பெரும்புகழ் பெற்றனர். ஆண்கள் பலர் பெண் வேஷத்தில் புகழ் பெற்றதைப்போல் பெண்களும் ஆண்வேடமிட்டுத் திறமாக நடித்தனர்.

1910ம் ஆண்டு வாக்கில் தமிழகத்தில் புகழ் பெற்றவர்களாக விளங்கிய நடிகர் நடிகையர் பட்டியலைப் பார்த்தால் மிகவும் வியப்பாகத் தோன்றும். இவர்களில் பலர் தங்களின் நட்சத்திரப் புகழையே மூலதனமாகக்கொண்டு, தனித்

தனியே பல நாடகக் குழுக்களை நடத்தி வந்தனர். இதில் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள், தஞ்சை கோவிந்தசாமிராவ், ஸ்திரி பார்ட் சுந்தர்ராவ், ராஜபார்ட் ஜகந்நாத நாயுடு, கள்ளக் குறிச்சி சாமிநாதப்பிள்ளை, ராஜாமணி அம்மாள், மணச்ச நல்லூர் ராமுடு ஐயர், ஸ்திரிபார்ட் சீனிவாச ஆழ்வார், வெங்கடசாமிஐயர், ராஜபார்ட் சூரியநாராயண பாகவதர், ஸ்திரிபார்ட் சின்னசாமா ஐயர், ஒரடி முத்துவேல் பிள்ளை, ஜீவரத்தினம்மாள், ராஜா எம். ஆர். கோவிந்தசாமி பிள்ளை, அரங்கநாயகி அம்மாள், கோபன்னநாயுடு, வி. பி. ஜானகி அம்மாள், ஜி.ஸ்.முனிசாமிநாயுடு, கும்பகோணம் பாலாமணி அம்மாள், துளசி அம்மாள் என்ற கருப்பாயி அம்மாள் (சுந்தரவாத்தியாரின் தாயார்) இராமர் மாணிக்கம்பிள்ளை, மனமோகன அரங்கசாமி நாயுடு, பி எஸ். தாணுவாம்பாள், கோல்டன் சாரதாம்பாள், கோவிந்தசாமி நாயுடு, டி எம். கமலவேணி, எஸ். ஆர். கமலம், பாலம்மாள், பி ராஜாம் பாள், கும்பகோணம் நாகரெத்தினம்மாள், கொண்டித் தோப்பு சாரதா, டி.பி. ராஜலக்ஷ்மி, கே.எஸ் அனந்தலக்ஷ்மி, டி. டி. தாயம்மாள், கோராங்கி மாணிக்கம், கிறுக்கு கோவிந்தசாமி பிள்ளை, அல்லி பரமேஸ்வர ஐயர், ராவண கோவிந்தசாமி, ராவண குப்புசாமி, ஆஞ்சநேய சாரங்க பாணி, டி. நாராயணசாமி பிள்ளை, கே. சீனிவாசப்பிள்ளை, ஒரடி வண்ணக்களஞ்சியம் சாமிநாதமுதலியார், ராக்ஷஸ பார்ட் ராமசாமி ஐயர் ஆகியோர் அந்தக்கால நாடகக் கலைஞர்களில் புகழ்பெற்றவர்களாகத் திகழ்ந்தனர். ஒவ் வொருவரும் சொந்தமாக நாடகக் குழுக்களையும் நடத் தினர். ஆயினும் மிகப்பெரிய முதலீடுசெய்து விரிவான முறையில் வலுவான அமைப்பாக விளங்கிய நாடகசபைகள் இரண்டு. அவற்றுள் ஒன்று, சி. வெங்கடசால முதலியார் நடத்திய ஆலந்தூர் கம்பெனி. மற்றொன்று தி. நாராயண சாமிபிள்ளை அவர்களின் கம்பெனி. இவ்விரண்டு நிறுவனங் களும் தமிழ்நாடு மட்டுமின்றி இலங்கை—யாழ்ப்பாணம் எங்கும் சென்று தங்கள் புகழ்க்கொடியை நாட்டின. பிற் காலத்தில் ஆலந்தூர் கம்பெனியை ஜகன்னாதய்யர் அவர்

களும், தி.நாராயணசாமி பிள்ளை கம்பெனியை கே.சீனிவாச பிள்ளை அவர்களும் ஏற்று நடத்திப் பெரும் புகழும் பொருளும் குவித்தனர்.

அடுத்து நாவல் கோவிந்தசாமி ராவ், மனமோகன நாடகக்கம்பெனி, தி. நாராயணசாமிபிள்ளையின் இந்து விநோதசபா, சித்திரக்கவி சுப்பராயநாயுடுவின் ஆலந்தூர் டிராமாடிக் கம்பெனி, சுப்பராய ஆசாரியின் இந்து விநோத நாடக சபா, சாமிநாயுடுவின் கிருஷ்ணகான சபா. பி. கோவிந்தசாமி நாயுடுவின் கோல்டன் கம்பெனி, ஜி எஸ். முனிசாமி நாயுடுவின் சுதேச நாடகசபா, ஜி. வெங்கடாசல முதலியாரின் ஆலந்தூர் ஒரிஜினல் டிராமாடிக் கம்பெனி, கோபன்நாயுடுவின் இந்து ஜூபிலி தியேட்டரிகல், சி. எஸ். சாமண்ணவின் எம்பயர் தியேட்டரிகல், கே. எஸ். செல்லப்பா அனந்த நாராயணஐயரின் ஆரியகான சபா. பி. எஸ். வேலு நாயரின் சண்முகானந்த சபா, சுந்தரராவின் ஜெகன் மோகன நாடகக் கம்பெனி, சி. கண்ணையா சென்னை இந்து விநோத நாடகசபா. மனமோகன அரங்கசாமி நாயுடுவின் ஆலந்தூர் அரங்கவிலாஸ் நாடகக் கம்பெனி, அல்லி பரமேஸ்வரஐயரின் கிருஷ்ணகான சபா, பி. பி. ஜானகியின் காஞ்சீபுரம் விஜய காந்தர்வகான சபா, ஆஞ்சநேய கோவிந்தசாமி நாயுடுவின் ஸ்ரீகிருஷ்ண மனோரஞ்சினி நாடக சபா, சீனிவாசப்பிள்ளையின் இந்து விநோத சபா, குடந்தை பாலாமணி அம்மாளின் பாலாமணி நாடகக் கம்பெனி ஆகிய நாடக சபைகள் தோன்றின. இக்கம்பெனிகள் யாவும், புராண இதிகாச நாடங்களையே நடத்தி வந்தன.

து. தா. சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் நாடகத்தொண்டு

தமிழ் நாடகத் தலைமையாசிரியர் என்றும் தமிழ் நாடகத் தந்தையென்றும் போற்றுப்பெறும் து. தா. சங்கர தாஸ் சுவாமி அவர்கள், 1867-ம் ஆண்டு ஆவணித்திங்கள் 22-ம் நாள், தூத்துக்குடி தாமோதரக் கணக்கப்பிள்ளை அவர் களின் மகனாகப் பிறந்தார்.

15-ம் வயதிலேயே கவிதைத் துறையில் திறம்பெற்று விளங்கிய இவர், புலவரேறு எனப் புகழ்பெற்று போற்றப் பெறும் பழனி தண்டபாணி சுவாமிகளிடம் முறையாகத் தமிழ் இலக்கண இலக்கியப் பாடங்கேட்டுப் பெரும் புலமை பெற்றுப் பின்னர் நாடகத்துறையில் நாட்டங்கொண்டு, ராமுடுஐயர், நடேச தீக்ஷிதர், கல்யாண ராமய்யர், சாமி நாயுடு ஆகியோர்களின் நாடக சபைகளில் ஆசிரியராகவும், நடிகராகவும் பெரும் புகழ்பெற்று விளங்கினர்.

கருத்துப் பருத்துக் கம்பீரமான தோற்றத்தைக் கொண்ட சுவாமிகள் பெரும்பாலும் இராவணன், இரணியன், எமதருமன், கடோத்கஜன், நளதமயந்தியில் சனீசுரன் போன்ற வேடங்களைத் தாங்கி நடிப்பதைக்கண்டு அதிர்ச்சியுற்று, ஒரு கர்ப்பிணிப் பெண் கருச்சிதைவுற்று ளென்றும், நாடகம் முடிந்து விடியற்காலை நேரத்தில் சனீசுரன் வேடத்தோடு சாமிகளைக் கண்ட ஒரு பெண் பயந்து, அதே இடத்தில் மாரடைப்பினுல் இறந்துவிட்டா ளென்றும், அக்காலத்தில் கதை கதையாகப் பேசிக்கொள் வார்கள்.

சத்தியவான் சாவித்திரி– கோவலன் நாடகத்தில் கற்பின் சிறப்பு பற்றியும், அரிச்சந்திரன் நாடகத்தின் பெருமையை விளக்கியும், சூஸ்திரதாராக வந்து பேசும் வியாக்யானங்கள் குறித்து, அக்காலப் புலவர் பெருமக்களே வியப்படைவார்களாம் இவரது புலமையை வியந்து யாழ்ப் பாணப் பெரும் புலவர் மன்றத்தினர் வலம்புரிச் சங்கம் ஒன்றைப் பரிசு வழங்கிப் போற்றிச் சிறப்பித்தனர்.

இத்தகைய புலமை பெற்றிருந்த சுவாமிகள், யாது காரணம் பற்றியோ வாழ்க்கையில் வெறுப்புற்று, இளமைப் பருவத்திலேயே காஷாயம் தரித்துத் துறவியாகி, சில ஆண்டுகள் தெய்வத்தலங்களெங்கும் தெரிசித்துப் பக்திப் பரவசத்துடன் பாடிப் பவனி வருங்கால், பழனி முருகன் சன்னிதியில், புதுக்கோட்டை மகாவித்வான் மாண்பூண்டியா

பிள்ளை அவர்கள் சுவாமிகளின்பால் அன்புகொண்டு அரவணைத்து, அபிமான புத்திரராகச் சிலகாலம் தனது இல்லத்திலேயே வைத்து உபசரித்து, சுவாமிகள் இயற்றிய வண்ணச் சந்தங்களையெல்லாம் பாடச்செய்து ரசித்தும், தாமே கஞ்சிரா வாசித்தும் மகிழ்வாராம்.

சுவாமிகளின் புலமைச் சிறப்பும், கலைத்திறமும் நாடக உலகிற்குத் தேவை என்று பணித்த அபிமானத் தந்தை மாண்பூண்டியாபிள்ளை அவர்களின் அன்புக் கட்டளைக்கு இணங்கியே, மீண்டும் நாடக உலகிற்குத் தொண்டாற்ற வந்தார்.

புலமைக் காய்ச்சல் என்ற சிறுமைக்குணம் சுவாமிகளிடம் என்றுமே இருந்ததில்லை. தண்டபாணி சுவாமிகளிடம் தன்னோடு சகமாணவராகத் தமிழ் பயின்ற உடுமலை முத்துச்சாமிக் கவிராயர், ஏகை. சிவசண்முகம்பிள்ளை, குடந்தை வீராச்சாமி வாத்தியார், சித்திரக்கவி சுப்பராய முதலியார் போன்ற சமகாலப் புலவர்கள்பால் பெருமதிப்பும், பேரன்பும்கொண்டு பழகி வந்த பெருந்தன்மை பாராட்டுதற்குரியதாம்.

1885–ம்ஆண்டு தொடங்கி 1922–ம் ஆண்டு இறுதி மூச்சு இருக்கும் வரை கலை உலகின் ஒளிச்சுடராய் திகழ்ந்த பெருமை, சுவாமிகள் ஒருவருக்கே உரிமை. ஏன் இன்றுவரையிலும் கூட, சுவாமிகளுக்கு நிகரான ஒரு சர்வகலா வல்லவன். தமிழகத்தில் பிறக்கவில்லை என்று உறுதியாகக் கூறலாம்.

அக்காலத்தில் சுவாமிகள் தொடர்பு கொள்ளாத நாடக சபைகளோ அவரிடம் பயிற்சி பெறாத நடிகர்களோ அநேகமாக இல்லையென்றே சொல்லலாம்.

தாறுமாறாக அவரவர் நினைத்தபடியெல்லாம் நடத்தி வந்த புராண, இதிகாச கற்பனைக் கதைகளுக்கெல்லாம் ஒழுங்கான வடிவமைப்பைக் கொடுத்து, அவைகளுக்கேற்ற பாடல்

களையும் உரைநடைகளையும் அமைத்துக் கொடுத்து, தாமே சொந்தமாகப் பவழக்கொடி, அல்லி அர்ஜுனு, சாரங்கதாரா, சிறுத் தொண்டர், பிரஹலாதன், பிரபுலிங்க லீலை நல்லதங்காள், சத்தியவான் சாவித்திரி, கோவலன், வள்ளி திருமணம், ஞான சௌந்தரி, மணிமேகலை, சதி அனுசூயா, சுலோசனுசதி, சீமந்தனி, அபிமன்யு சுந்தரி, போன்று சுமார் 40 நாடகங்களுக்கு மேல் எழுதித் தமிழ் நாடகக் கலையின் தரத்தை உயர்த்தினுர்.

இதை தவிர, ஷேக்ஸ்பியரின் ரோமியோஜூலியத், சிம்பலைன் போன்ற ஆங்கில நாடகங்களையும், மிருச்சகடிகம் போன்ற வடமொழி நாடகங்களையும் தமிழாக்கம் செய்து, புதுமையைப் புகுத்தினுர்.

அவருடைய நாடக உரையாடல்களில், சங்க இலக்கியச் சான்றுகளும், திருக்குறள், ஔவையாரின் நீதிச் செய்யுட் களும், மிக எளிய முறையில் எடுத்துக் கையாளப்பட்டிருப் பதைக் காணலாம்.

சுவாமிகளின் நாடகப் பாடல்கள் எல்லாம் சொற்சுவை பொருட்சுவை மிகுந்தும், இலக்கணக்கட்டுக் கோப்பு நிறைந் தும், பாத்திரங்களுக்கேற்ற மெட்டுகளில் பல்வேறு ராகங் களிலும் தாளங்களிலும் அமைந்தும், மிக உயர்ந்த கருத்துக் களையும் எளிய இனிய சொற்களைக் கொண்டு விளக்கும். அந்தப் பாங்கு பாமரர் முதல் பண்டிதர்கள்வரை விரும்பிப் போற்றுவதாகவிருக்கும்.

நடிப்புத் திறன், பயிற்சியளிக்கும் ஆற்றல், நாடகங்களை அமைக்கும் தகுதி, நாடகங்கள் இயற்றும் சக்தி, சங்கீத ஞானம், பல்வேறு தாளவின்யாசங்களில் தேர்ச்சி, தானே இசையமைத்துக் கொண்டு பாடல்களையும் பாடும் மேதா விலாசம், வண்ணம், சந்தம், சிந்து, கலித்துறை, கலிப்பா, விருத்தம், வெண்பா ஆகிய அனைத்துத் துறையிலும் இணை யற்ற புலமை, இலக்கண—இலக்கியத் தெளிவு, சிறியோர் முதல் பெரும்புகழ் பெற்ற கலைஞர்வரை அனைவரையும்

அடக்கி ஆளும் ஆண்மை, நிறுவனங்களை நடத்திச் செல்லும் நிர்வாகத்தில் சாதனை, இத்தனையும் சேர்ந்த மொத்த வடிவம்தான் சுவாமிகள்.

சுமார் நான்கு மணிநேரம் நடைபெறும் ஒரு நாடகத்தை, கதை, காட்சி, அமைப்பு, பாடல்கள், வசனம் ஆகிய அனைத்தையும் ஒரே நாள் இரவில் அடித்தல் திருத்தலின்றி எழுதும் ஆற்றல், சுவாமிகள்ஒருவருக்கே இருந்தது என்பதை நேரில் கண்டறிந்த திரு. ஒளவை சண்முகம் அவர்கள், தமது 'நாடகக் கலை' என்னும் நூலில் எழுதியிருப்பதைக் கண்டு வியப்படையாதிருக்க முடியாது,

சுருக்கமாகச் சொல்வதானால், இந்த இருபதாம் நூற்றாண்டின் நாடகக்கலையைச் சுவாமிகளின் சகாப்தம் என்றே கூற வேண்டும்.

மதுரை, திண்டுக்கல், புதுக்கோட்டை, சேலம், கோவை கும்பகோணம் போன்ற நகரங்களில் இன்றும் நூற்றுக் கணக்கான நடிகர் நடிகையர் சுவாமிகளின் கோவலன், அல்லி அர்ஜுனா, பவழக்கொடி, வள்ளி திருமணம் போன்ற நாடகங்களில் நடிப்பதின் மூலமே தங்கள் பிழைப்பை நடத்திக் கொண்டிருக்கிறார்கள். சிரஞ்சீவித் தன்மை பெற்ற அவரது நாடகங்களும் அவரது புகழும் என்றும் நிலைத்திருக்கும் என்பதில் ஐயமில்லை.

கலைக்குக் கரைகண்ட கலைஞர்

சங்கரதாஸ் சுவாமிகள், பம்மல் சம்பந்த முதலியார் ஆகியோரின் காலத்திலேயே, மனோன்மணீயம் என்னும் அற்புதமான நாடக நூல் ஒன்றை அகவல் நடையில் எழுதி அழியாப் புகழ்பெற்ற சுந்தரனார் அவர்களும் இருந்தனர். சுவாமி விபுலானந்தரின் மதங்க சூளாமணி என்னும் நாடக இலக்கண நூலுக்குப்பின், நாடக இயல் என்ற அருமையான நாடக இலக்கண நூல் இயற்றிய பெருமைக்குரியவரான திரு. வி கோ. சூரிய நாராயண சாஸ்திரிகள் என்னும் பரிதி

மாற் கலைஞரின் நாடகக் கலைத்தொண்டு பாராட்டுக்குரிய தாகும். ஆங்கிலத்திலும், வடமொழியிலும், தமிழிலும் புலமைபெற்ற இவர்,தமிழுக்கே முதலிடம் தந்து,தனது வட மொழி இயற்பெயரையே தமிழ்மொழிப் பெயராக மாற்றிக் கொண்ட தமிழ்ப் பற்று, ஆங்கிலப் பித்தர்களுக்கு விட்ட அறைகூவலாகும். அவர் தாமே இயற்றிய நாடக இயல் என்னும் நாடக இலக்கணத்துக்குப் பொருந்தும் வகை யில் கலாவதி, ரூபாவதி என்ற இரு நாடக நூல்களை உரை நடையிலும், மானவிஜயம் என்ற நாடக நூலை அகவற் பாவிலுமாக இயற்றி,அந்த நாடகங்களில் தாமே பங்கேற்று நடித்துப் புகழ் பெற்றதோடு, நாடகக் கலைக்கும் பெருமை சேர்த்தார்.

புலமைத் திறமும் புரட்சி மனமும் படைத்த இப் பெரியாரின் ஆயுள் காசநோயின் கொடுமையால் 33 வயதிற்குள் முடிவுற்றது நாடகக்கலை உலகிற்கு ஈடுசெய்ய முடியாத பேரிழப்பாகும்.

இசை நாடகங்கள்

முற்றிலும் இசைப்பாடல்களே நிறைந்தனவாகவும், இடை இடையே சிறிது உரைநடையும் கலந்தனவாகவும எழுதப் பெற்ற நாடகங்கள், பெரும்பாலும் சென்ற நூற் ருண்டின் இறுதியிலிருந்து, இந்த நூற்ண்றுடின் இடைப் பட்ட காலம் வரை, நூற்றுக்கணக்கான நாடகங்கள் பல்வேறு ஆசிரியர்களால் எழுதப்பெற்றன.

இவர்களில் மிகச்சிறந்தவர் என்றும், தமிழ் நாடகத் தந்தையென்றும் போற்றப்பெறும் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் சுமார் நாற்பது இசை நாடகங்களையும்; சீர்காழி அருணசலக் கவிராயர் அசோமுகி, அரிச்சந்திரா, ராம நாடகம் ஆகிய வற்றையும்; முத்துச்சாமிக் கவிராயர், விபீஷண சரணுகதி, பீஷ்மர் சபதம், ஞானசௌந்தரி, தயாநிதி, கண்ணுயிரம், இராமாயணம், லோபி போன்ற நாடகங்களையும்; பெரி

களூர் அப்பாவுப்பிள்ளை அவர்கள் அரிச்சந்திரா நாடகத்தையும்; ஏகை சிவசண்முகப்பிள்ளை இராமாயணம், கண்டிராஜா என்ற நாடகங்களையும்; கா.ரா. நமசிவாய முதலியார் கீசகவதம் என்ற நாடகத்தையும்;மற்றும் பல்வேறு நாடகாசிரியர்கள் மகாபாரதம், தசாவதாரம், கிருஷ்ணலீலா, கந்தலீலா, சந்திரகாசன், ஸ்ரீஆண்டாள், இராமானுஜர், மயில்ராவணன், அலிபாதுஷா, புல்புல் ஹயான், மஞ்சுகோஷா, டம்பாச்சாரி, சதாரம், தூக்குத்தூக்கி, தாராசசாங்கம், அதிரூப அமராவதி, போன்ற அதி அற்புதமான இசை நாடகங்களை இயற்றிச் சிறப்பித்தனர்.

மறுமலர்ச்சி நாடகத் தந்தை சம்பந்தனார்!

1891ம் ஆண்டில் சுகுணவிலாஸ் சபா என்ற பயில்முறைக் குழுவைத் தோற்றுவித்து, சுமார் தொண்ணூறு நாடகங்களுக்கு மேல் எழுதியும் தயாரித்தும் தாமே நடித்தும், நாடகக் கலைக்குப் பெருந்தொண்டு புரிந்த நீதிபதி பத்மபூஷணம் பம்மல் சம்பந்தமுதலியாரின் பெருமை இன்றையத் தலைமுறையினருக்குத் தெரியாது. அதற்கான முயற்சியும் குறைவு.

நாடகக்காரன் என்றால் தீண்டத் தகாதவன், ஒழுக்கமில்லாதவன், கூத்தாடி என்றெல்லாம் சமுதாயம் அருவறுத்து ஒதுக்கிய—ஒதுங்கிய நிலையைப் போக்கிய பெருமை அவருக்கே உரியதாகும்.

பட்டதாரிகள், நீதிபதிகள், வழக்கறிஞர்கள், டாக்டர்கள், அரசியல் அறிஞர்கள், பொருளாதாரப் புலவர்கள், செல்வச்சீமான்கள் ஆகிய பல்வேறு அந்தஸ்துள்ளவர்களையெல்லாம் நடிகர்களாக்கியதன் மூலம், தொழில் நடிகர்களும் பெருமைக்குரிய கலைஞர்களாகப் பாராட்டுப் பெறும் நிலையைத் தோற்றுவித்தார்.

சிறந்த நாடகங்களை எழுதும் திறனும் பயிற்சியளிக்கும் திறனும் பெற்றதோடு மட்டுமின்றி, சிறந்த நாடகாசிரியர்

களையும், பயிற்சியளிக்கும் திறன் பெற்றவர்களையும் உருவாக்கிக் கொடுத்தார்.

பிற்காலத்தில் பல்வேறு தொழில் முறை நாடக சபைகளை நடத்தியும், பிற நாடக சபைகளில் ஆசிரியர்களாகப் பணியாற்றியும், நூற்றுக்கணக்கான இணையற்ற நாடக நடிக மணிகளை உருவாக்கித் தந்த சதாவதானம் கிருஷ்ணசாமிப் பாவலர், நாடக மறுமலர்ச்சி தந்தை எம். கந்தசாமி முதலியார், நடிக நாடக ஆசிரியர் வழக்கறிஞர் வி. சி. கோபாலரத்தினம் ஆகியோரைக் கலையுலகிற்குத் தந்த பெருமை அவரையே சேரும்.

நவீன நடிப்புக்கலை ஆசான் எம். கந்தசாமி முதலியார்

இந்த நூற்றுண்டின் தொடக்கத்திலேயே டபிள் டிகிரி பெற்று, சிறந்ததொரு ஆங்கில நிறுவனத்தின் நிர்வாகியாகச் செல்வமும் செல்வாக்கும் பெற்றிருந்த திரு. கந்தசாமி முதலியார், நாடகக்கலை ஆர்வத்தால் சுகுண விலாஸ் சபையின் நாடகங்களில் பெண் வேடம் ஏற்று நடித்தார். நடிப்புக்கலையின் நுணுக்கங்களையெல்லாம் நன்கு தேர்ந்தும், ஷேக்ஸ்பியர், இப்சன், மோலியர் போன்ற மேலை நாட்டு ஆசிரியர்களின் நாடகங்கள்—அவற்றின் பாத்திரப் படைப்புகள் ஆகியவற்றின் சிறப்புக்களை உணர்ந்தும், தமிழ் நாட்டு நாடக மேடையையும் நடிகர்களையும் மேல் நாட்டுக் கலைஞர்களுக்கிணையாக உயர்த்தவேண்டுமென்ற உயர்ந்த குறிக்கோளுடன், தான் வகித்த உத்தியோகத்தையும் துறந்து, நாடகக்கலைக்கே தம்மை அர்ப்பணித்துக் கொண்டவர், ஆசிரியர் எம். கந்தசாமி முதலியார் அவர்கள்.

அக்காலத்தில், தமிழகத்தில் மிகச்சிறப்பாக முன்னணியிலிருந்த ஜெகந்நாதய்யர் கம்பெனி, மதுரை ஒரிஜினல் பாய்ஸ் கம்பெனி, பக்கிரிராஜா கம்பெனி, சின்னையாப்பிள்ளை

கம்பெனி பி. ராஜாம்பாள் சி. எஸ். சாமண்ணு ஐயர் கம்பெனி, டி. கே. எஸ். கம்பெனி, பி. எஸ். வேலுநாயர் கம்பெனி, உறையூர் மொய்தீன் சாயபு அவர்களின் ராமானுகூல சபா ஆகிய நாடக சபைகள் அனைத்திலும் ஆசிரியப் பொறுப்பேற்று, நவீன நாவல் நாடகங்களை மேடையேற்றி, மேல் நாட்டு நடிகர்களுக்கு இணையான நடிகர்கள் பல நூறு பேர்களை உருவாக்கினர். வெறும் புராண இதிகாச நாடகங்களையே திரும்பத் திரும்ப நடத்தி வந்த நாடகமேடையில், நடிகர்கள் கோட்டும் சூட்டும் போட்டு ஆங்கில பாணியில் நடிக்கும் முறைகளைப் புகுத்தினர்.

அதற்குத் தகுந்த முறையில் திரு. ஜே. ஆர். ரங்கராஜுவின் ராஜாம்பாள், ராஜேந்திரா, சந்திரகாந்தா, ஆனந்த கிருஷ்ணன், மோகனசுந்தரம்; வடுவூர் துரைசாமி ஐயங்கார் எழுதிய மேனகா போன்ற நவீன நாவல்களையெல்லாம் தேர்ந்தெடுத்து, நாடக வடிவம் கொடுத்து, காட்சிகள் வகுத்து, அருமையான உரையாடல்களை அமைத்து, நடிப்புப் பயிற்சியளிப்பதில் இணையற்ற ஆற்றல் பெற்றிருந்த தனது திறமையால், தமிழக நாடக மேடையில் பெரும் புரட்சியும் புதுமையும் விளைவித்தார்.

தாமே எழுதித் தயாரித்த நாவல் நாடகங்களைத்தவிரப் பம்பல் சம்பந்த முதலியாரின் மனோஹரா. லீலாவதி சுலோசனு, கள்வர் தலைவன், ரத்னுவளி போன்ற நாடகங்களும்; சதாவதானம் கிருஷ்ணசாமிப பாவலர் அவர்களின் கதரின் வெற்றி, தேசியக்கொடி, பதிபக்தி, பம்பாய் மெயில் கவர்னர்ஸ்கப போன்ற நாடகங்களும் தொழில்முறை நாடக சபைகளில் நடைபெற, அவரே காரணமாக இருந்தார்.

அக்கால நாடக உலகிலும், பிற்காலத்தில் திரைப்பட உலகிலும் புகழ்பெற்றவர்களாகத் திகழ்ந்த பி. எஸ். வேலு நாயர், அனந்தநாராயண ஐயர், செல்லப்பா ஐயர், எம். ஜி. நடராஜபிள்ளை, கே. சீனிவாசப்பிள்ளை,

சி. கன்னையா, சி எஸ். சாமண்ணஐயர், பி. ராஜாம்பாள், நவாப் ராஜமாணிக்கம்பிள்ளை, கே.பி.காமாட்சி,கே. பி. கேசவன்,கே கே. பெருமாள், பி.யு. சின்னப்பா, டி.எஸ். பாலையா, டி. கே. எஸ். சகோதரர்கள், என். எஸ். கிருஷ்ணன், விகடப்பக்கிரி டி. ஆர். பி. ராவ், கே. ஏ. தங்கவேலு, கே. சாரங்கபாணி, எம். எஸ். முத்துகிருஷ்ணன், எதார்த்தம் பொன்னுசாமிப்பிள்ளை, எஸ்.வி. வெங்கட்ராமன், சி.எஸ்.ஜெயராமன், எம். ஆர். சாமிநாதன், கே. எஸ். சாமிநாதன், செல்வமணி, எம். ஜி. தண்டபாணி. சி. கே. தவமணி, கே. ஆர். ராமசாமி, நம்மாழ்வார், எம். ஜி. சக்ரபாணி, இன்றைய தமிழகத்தின் முதலமைச்சர் எம். ஜி. ராமச்சந்திரன், இன்னும் நூற்றுக் கணக்கானோர் உண்டு. குறிப்பாக எம் கே ராதா அவர்கள் முதலியாரின் அருமைப் புதல்வராவார். நானும் அன்னாரின் மாணுக்கனுகப் பல்லாண்டுகள் பயிற்சி பெறும் பேறு பெற்றவன் என்ற அனுபவத்தைக் கொண்டு. சொல்லுகின்றேன், அவரைப்போல் நடிப்புப் பயிற்சியளிக்கும் ஆசிரியர் வேறு யாரையும் யான் கண்டதில்லை.

கதையின் சாரத்தையும், காட்சியின் சூழலையும், பாத்திரத்தின் தன்மையையும் பலமுறை எடுத்துச் சொல்லி, தாமே அந்தப் பாத்திரமாக நின்று, உணர்ச்சிப் பிழம்பாக வசனங்களை உச்சரித்து, மீண்டும் மீண்டும் வலியுறுத்திச் சொல்லித்தரும் முறையில், நடிப்புக்கலையில் மண்ணாங்கட்டியாயிருப்பவனையும் மாமேதையாக்கும் தனித்திறன் பெற்றிருந்த அவருக்கு இணை அவரே எனலாம்.

அவருடைய திறனையும் புறங்காணும் சில மக்கு நடிகர்களிடம், பலமுறை முயன்றும் பலனற்றுப்போகும்போது, மிகப் பொறுமைசாலியாகிய அவருக்கே கோபம்வந்து, அவர் தண்டிக்கும் முறையை நினைக்கும்போதெல்லாம் எனக்குக் கண்ணீர் வரும். பொறுமையிழந்து அளவுக்கு மிஞ்சிய கோபம் வரும்போது, கெட்டி அட்டைபோட்ட தன் கையிலுள்ள நாடக நோட்டுப் புத்தகத்தை மடக்கி இருகையாலும் பிடித்து, “மடார் மடார்” என்று தன் தலையிலேயே

பலமுறை அடித்துக்கொண்டு, அந்த இடத்தைவிட்டே போய்விடுவார். சிலசமயம் நோட்டுப் புத்தகத்தைக் கிழித் தெறிந்துவிட்டுச் செல்வதும் உண்டு. இதற்குக் காரன மாயிருந்த நடிகர் தன்னை நையப்புடைத்திருந்தாலும் அத்தனை வேதனைப்படமாட்டார்- தன் தவறுக்காக வாத்தி யார் தன்னையே தண்டித்துக்கொண்டதை நினைந்து நினைந்து கண்ணீர் சிந்தி வேதனைப்படுவார். வாத்தியாரிடமே சென்று அழுது, அதுபற்றி மன்னிப்புக் கேட்பார். அந்தக் கணமே வாத்தியாரின் கோபம் மறைந்துவிடும். அரவணைத்து ஆறுதல் கூறித் தேற்றுவார். அதே நடிகன் அடுத்தமுறை ஒத்திகை பார்க்கும்போது எச்சரிக்கையோடு தவறின்றி நடித்துவிட்டால், அன்று அவன் பாடு வேட்டைதான். ஹோட்டல், சினிமா, கடைவீதி,இப்படி எங்கும் அழைத்துப் போவார். ஏகமாய்ச் செலவு செய்வார். துணிமணிகள், சோப்பு சீப்புக் கண்ணடி பௌடர் சென்ட் இத்யாதிப் பரிசு களும் கிடைக்கும்.

சுருக்கமாகச் சொன்னல், வாத்தியார் அவர்கள் எம்.கே ராதா அண்ணன் ஒருவருக்குமட்டுமே தந்தையல்ல; கம்பெனிப் பிள்ளைகள் அனைவருக்குமே தந்தையாக இருந் தார். ராதா அண்ணனும் அப்படித்தான்; எல்லோருக்கும் சகோதரராகவே அன்பு செலுத்துவார்.

நடுவயதிலேயே துணைவியாரை இழந்துவிட்ட வாத்தி யார் அவர்களுக்குத் தன் ஒரேமகன் எம். கே. ராதாவைத் தவிர வேறு குடும்பபாரம் எதுவும் இல்லை.

இருவருமே இடையருது கம்பெனிகளில் பணியாற்றி சைநிறைய ஊதியம் பெற்றுக்கொண்டுதான் இருந்தார்கள். ஆயினும் வாத்தியாரின் இறுதிக்காலத்தில் தனக்கென்ரூே, தன் ஒரே மகனுக்கென்ரூே எதுவும் சேர்த்துவைக்கவில்லை. வருவாய் அனைத்தையும் கம்பெனிப் பிள்ளைகளுக்கே செலவு செய்து, அதில் மகிழ்ச்சியடையும் பேருள்ளம கொண்டவர் வாத்தியார்.

இப்படிப்பட்ட பேருள்ளம் படைத்த வேறு சிலரும் நாடகக்கம்பெனிகளில் இருந்திருக்கிறார்கள். சமையற்காரர், சீன்ஸெஸ்கிரி ஓவியர் நிர்வாகி, சில பெரிய நடிகர்கள் இப்படிப் பலபேர் கம்பெனியிலுள்ள சிறுவர்களிடம் தாய்மைக்குரிய பாசத்தையும், சகோதரதனுக்குரிய அன்பையும் காட்டித் தங்கள் ஊதியத்தில் பெரும்பகுதியைச் செலவிட்டு மகிழ்வதை என் அனுபவத்தில் கண்டிருக்கிறேன். அதனால் தான் நாடகத்தில் சேர்ந்த சிறுவர்கள் அதை விட்டுப்போக நினைப்பதில்லை அத்தகைய மனித தெய்வங்கள் நிறைந்த நாடகக்கலைக் குழுக்கள் இன்று பொய்யாய்ப் பழங்கதையாய்ப் போனதை நினைத்தால், எந்தக் கலைஞனும் வருந்தாமல் இருக்க முடியாது.

சதாவதானம் கிருஷ்ணசாமிப் பாவலர்

பம்மல் சம்பந்தமுதலியார், எம் கந்தசாமிமுதலியார் இருவருக்கும் அடுத்தபடியாக, மறுமலர்ச்சி நாடகங்களை எழுதியும், பால மனோகர சபா என்னும் பெயரில் தாமே சொந்தத்தில் நடத்திய நிறுவனத்தின் மூலம், அநேக நாடகங்களைத் தயாரித்து நடத்தியும் புகழ்பெற்றவர், சதாவதானம் கிருஷ்ணசாமிப் பாவலர் அவர்களாவர்.

காந்தியடிகளின் சுதந்திரப் போராட்டக் கனல் எங்கும் பரவியிருந்த அக்காலத்தில், மதுவிலக்குத் திட்டத்திற்கு உரமூட்டும் வகையில் பதிபக்தி நாடகத்தையும், கதர் இயக்கத்திற்கு ஆதரவாக கதரின் வெற்றி என்ற நாடகத்தையும், நாகபுரிக் கொடிப் போராட்டத்தை மையமாக வைத்து தேசியக் கொடி என்னும் நாடகத்தையும், குதிரைப்பந்தயத்தால் எண்ணற்ற குடும்பங்கள் சீரழிவதை எடுத்துக்காட்டும் கவர்னர்ஸ் கப் என்னும் நாடகத்தையும், பம்பாய் மெயில் ராஜா பர்த்ருஹரி போன்ற நாடகங்களையும் நடத்தி, அரசாங்கத் தடை, அடக்குமுறைகளுக்கெல்லாம் ஈடுகொடுத்து எதிர்நீச்சல் போட்ட தேசபக்த மாவீரர் பாவலர் ஆவார்,

தமிழகத்தில் தடை விதிக்கப்பெற்ற தேசிய நாடகங்களை, லண்டன் மாநகரிலேயே, தம் குழுவினருடன் சென்று பிரிட்டிஷ் ராணியின் முன் நடித்துக்காட்டி வெற்றிகண்ட இவரது செயலைச் சிங்கத்தை குகையிலேயே சென்று வெற்றி கண்ட வீரனின் துணிவுக்கு ஒப்பிடலாம்.

டி. கே எஸ். சகோதரர்கள் சொந்தக் கம்பெனி தொடங்குவதற்கு முன், சில ஆண்டுகள் பாவலர் கம்பெனியில் நடித்தார்கள். பம்மல் சம்பந்தனாரின் மாணவர்களில் கந்தசாமி முதலியார், வி. சி. கோபாலரத்தினம் ஆகியோரைப்போல், சதாவதானம் கிருஷ்ணசாமிப் பாவலரும் சிறந்த நடிகராகவும், நாடகாசிரியராகவும் விளங்கினார்.

அந்நாளைய சிறந்த தேசபக்தர்களின் வரிசையில் முன்னணியில் திகழ்ந்த பாவலர் அவர்கள், மதுரைப் பல்கலைக் கழக முன்னாள் துணை வேந்தர் தெ. பொ. மீனாட்சி சுந்தரனார் அவர்களின் தமயனாராவார்.

மற்றும் பல நாடகப் பெரும் புலவர்கள்

அக்கால நாடகப் பெரும் புலவர்களாக இருந்த மற்றும் பல மேதைகளைப் பற்றியும் நான் இங்கு குறிப்பிடவேண்டும். உடுமலை முத்துசாமிக்கவிராயர், ஏகை சிவசண்முகம் பிள்ளை, குடந்தை வீராச்சாமிக் கவிராயர், சந்தான கிருஷ்ண நாயுடு, சித்திரக்கவி சுப்பராய முதலியார்,சங்கரலிங்கக் கவிராயர், சிதம்பரம் ரெங்கராஜுலு நாயுடு, மதுரை பாஸ்கரதாஸ், ராஜா சண்முகதாஸ், லக்ஷ்மணதாஸ், சுந்தரம் வாத்தியார், உடுமலை நாராயணக் கவி மற்றும் எத்தனையோ மாமேதைகள், அந்தக் கால நாடகமேடையைப் பரிமளிக்கச் செய்தவர்களாவர்.

மிகுதியும் பாடல்களே நிறைந்த அக்காலப் புராண இதிகாச நாடகங்களுக்கு, இவர்கள் யாத்தளித்த பொருள் பொதிந்த இலக்கணவழுவற்ற, சந்தச் சுவை மிகுந்த

எளிமையும் இனிமையும் நிறைந்த பாடல்கள் கேட்கக் கேட்கக் கர்ணுமிருதமாய் இருக்கும்.

இவர்களில் முத்துசாமிக் கவிராயர் அவர்கள் பலவேறு நாடக நிறுவனங்களில் ஆசிரியராகவும், இளமையில் உயர் நிலைப் பள்ளித் தமிழாசிரியராகவும் பணியாற்றியுள்ளார். இவரது புலமையை வியந்து, தமிழ்த் தாத்தா உ. வே. சாமி நாதய்யரும், மதுரைத் தமிழ்ச் சங்கத் தலைவர் பாண்டித் துரைத் தேவரும் இவரைப் பாராட்டியுள்ளனர்.

கன்னிவாடி ஜமீந்தார் அப்பய்ய நாயக்கர் இவரது புலமைக்கு மதிப்பளித்துத் தம் ஆஸ்தான வித்வானுக வைத்துக் கொண்டதுடன், "சந்தச் சரபக் கவி" யென்ற விருதையும் வழங்கிச் சிறப்பித்துள்ளார்.

இளமையில் மாம்பழக் கவியிடமும், பிறகு சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் சகமாணுக்கராக இருந்து தண்டபாணி சுவாமி களிடமும் தமிழ் பயின்று புலமை பெற்றுச் சிறந்த காரணத் தால், சுவாமிகளும் கவியராயரும் கடைசிவரை உளம் ஒத்த நண்பர்களாய் இருந்தனர்.

சந்தான கிருஷ்ண நாயுடு, சங்கரலிங்கக் கவிராயர், உடுமலை நாராயணக் கவி ஆகியோர் முத்துசாமிக் கவிராய ரின் சிறந்த மாணுக்கர்களாவர்.

இவர்களின் சமகாலத்தில் வாழ்ந்த மற்ரொரு பெரும் புலவர் ஏகை சிவ சண்முகம் பிள்ளையாவர் ஏகை என்பது சென்னையிலிருந்து திருப்போரூர் செல்லும் வழியில் உள்ள ஏகாட்டூர் என்னும் சிற்றூராகும்.

இவர், பல்லாண்டுகள் சி. கன்னையா அவர்களின் நாடகக் குழுவிலும், வேறு சில நாடகக் குழுக்களிலும் ஆசிரியராய் இருந்து பணியாற்றியுள்ளார்.

இவர் எழுதிய இராமாயண நாடகமும் கண்டிராஜன் என்னும் நாடகமும் மிகப் பிரபலமானவையாகும்.

அப்பாவு பிள்ளையின் அரிச்சந்திரன் நாடகத்திற்கு இணையாக வேறொரு அரிச்சந்திரன் நாடகம் தோன்றவில்லை அதைப்போல்தான் சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் கோவலன், பவழக்கொடி, அல்லி அர்ஜுனா, வள்ளித் திருமணம், சதியனுசூயா போன்ற நாடகங்களுக்கிணையாக வேறு நாடகங்களை யாராலும் எழுத முடியவில்லை.

அதைப் போலவே, ஏகை சிவசண்முகனாரின் ராமாயணம் கண்டிராஜன் ஆகிய இரு நாடகங்களுக்கு இணையாக வேறு யாராலும் தோற்றுவிக்க முடியவில்லை.

சென்ற எழுபது ஆண்டுகளுக்கு மேலாகத் தமிழகத்தில் தோன்றிய எல்லா நாடகக் குழுவினரும், ஏகையாரின் ராமாயணத்தையும் கண்டிராஜனையும்தான் நடத்தி வந்தார்கள். காரணம், அந்த இரண்டு நாடகங்களிலும் ஏகையார் இயற்றியுள்ள பாடல்கள் அவ்வளவு உயர்வானவைகளாகும். பாத்திரங்களுக்குத் தக்கவாறும் ரசபேதங்களுக்குப் பொருத்தமாகவும், ராக தாளச் சந்தச் செறிவுகள் பொருந்த—உரையாடலைப் போன்றே எளிமையான பதங்களைக் கொண்டு அமைத்துள்ள பாடல்கள், என்றென்றும் சாகாவரம் பெற்றவைகளாகும்.

ஏகையாரின் இராமாயண நாடகம் அரங்கேறியபின், எல்லா நாடகக் குழுவினரும் அவருடைய பாடல்களைத் தவிர வேறு பாடல்களைப் பாடுவதில்லை.

'ஆறுதல் சினமே' என்னும் இராமன் பாடல், 'காதலாகினேன் சாமி' என்னும் சூர்ப்பநகையின்பாடல், 'கால தாமதம் நீ செய்யாதே' என்னும் இராவணன் பாடல், 'இன்று போய் நாளைவா'—என்னும் இராவணன் பாடல், இவைகளைப் போல் இன்னும் எண்ணற்ற பாடல்கள் என்றும் சாகாவரம் பெற்ற பாடல்களாகும்.

அதேபோல் கண்டிராஜன் நாடகப் பாடல்கள் அனைத்தும் அருணகிரிநாதரின் திருப்புகழ் சந்தங்களில் அமைந்தவைகளாகும். அந்தப் பாடல்களின் சந்தச் செறிவுகளும் பதங்

களின் அழகும் எண்ணி எண்ணி ரசித்து மகிழத் தக்கவை யாகும். மேற்கண்ட இராமாயணம் கண்டிராஜன் ஆகிய நாடகங்கள் நடைபெறும் வாய்ப்பில்லாமல் போனது தமிழ கத்தின் துர்ப்பாக்கியம் என்றே சொல்ல வேண்டும். அத்தகைய வாக்குவன்மை மிக்க கவிஞர்கள் தமிழகத்தில் மீண்டும் தோன்றுவார்களா? காலம்தான் இதற்குப் பதில் கூறவேண்டும்!

புரட்சிப் புலவர் கோபாலகிருஷ்ண பாரதியார்

நந்தன் சரித்திரக் கீர்த்தனைகளை நாடகப்பாங்கில் எழுதி, நாடக உலகில் பெரும் புரட்சியைத் தொடங்கி வைத்த முதல் நாடகாசிரியர் திரு. கோபால கிருஷ்ண பாரதியார் தான் என்ற உண்மையை, அவர் மறைந்து ஒரு நூற்றாண்டு களுக்குப் பிறகு தமிழகம் உணருமாறு செய்த பெருமை சிலம்புச்செல்வர், ஐயா, ம. பொ. சி. அவர்களுக்கே உரிமை.

சனாதன தர்மத்தையும் வைதீக மதத்தையும் என்றென் றும் நிலைநிறுத்துவதற்கென்றே கையாளப் பெற்றுவரும் புராண இதிகாசப் பிரவசனத்துறையில் தம்மை ஈடுபடுத்திக் கொண்ட ஒரு வைதீகப் பிராமணர், இன்றையநிலையில்கூடத் துணிந்து செய்ய முடியாத ஒரு புதுமையை, புரட்சியை, நந்தனார் சரித்திரத்தை எழுதி, வைதீகர்கள் மதவாதிகளின் எதிர்ப்புக்களுக்கிடையே நாடெங்கும் பரப்பியதன் மூலம், ஒரு நூற்றாண்டுக்குமுன்பே மறுமலர்ச்சிக்கு வித்திட்டா ரென்றால், அது மிக மிகப் போற்றுதற்குரிய செயலாகும்

சேக்கிழாரின் திருத்தொண்டர் புராணத்திலே அறிமுக மாகும் திரு நாளைப் போவார்—திருக்கோயில்களின் இசைக் கருவிகளாகிய முரசுக்கும், முழவுக்கும் மூட்டும் விசிவாரும், யாழுக்கும்வீணைக்கும் நரம்பும், பூசைக்குக் கோரோசனையும் வழங்கும் பணியை மேற்கொண்டவராகத்தான் காணுகின் றோம்.

ஆனால் கோபால கிருஷ்ண பாரதியார் உருவாக்கிக் காட்டும் நந்தனார், இன்றைய கொத்தடிமைப் பண்ணை யாட்கள் அனுபவிக்கும் கொடுமைகளையெல்லாம் படம் பிடித்துக் காட்டும் பாத்திரமாகவும், வேதியர் நிலப் பிரபுத்துவத்தின் இரக்கமற்ற இரும்பு நெஞ்சத்தின் கொடு மையைக் காட்டும் பாத்திரமாகவும் எடுத்துக் காட்டப் படுகின்றனர்.

ஆம்; காரல்மார்க்ஸின் தத்துவத்தையும், இன்றைய சோவியத் நாட்டின் வர்க்கப் புரட்சியையும், அன்றே படம் பிடித்துக் காட்டியிருக்கிறார் கோபாலகிருஷ்ண பாரதியார்.

அது மட்டுமல்ல, பார்ப்பான் என்ற உயர்வு மனப்பான் மையையும், பறையன் என்ற இழிவு மனப்பான்மையையும், பக்தி என்ற துலாக்கோலில் எடைபோட்டு, மலையை மடுவாக வும் மடுவை மலையாகவும் அடித்துத் தகர்த்து வீழ்த்தியும் உயர்த்தியும் காட்டியுள்ள அவரது துணிபு எண்ணி எண்ணி மகிழத்தக்கதாகும்

அவருக்கு பின்னே வந்த அமரகவி பாரதி,

"நந்தனைப் போலொரு பார்ப்பான்—தனையிந்த
நாநில மீதினில் நான்கண்ட தில்லை!"

என்று இவருக்குச் சாற்றுக்கவி வழங்கிப் போற்றியுள்ளார். இன்றைய சீர்திருத்தவாதிகள் நந்தனார் கதையில் கையாண் டிருக்கும் அமானுஷ்ய சித்தாந்தத்தையும், புராணக் கற்பனை களையும் கிண்டல் செய்யலாம் ஆனால், அது அர்த்தமற்ற செயலாகும்.

அவரது காலம் அவர் மேற்கொண்டிருந்த துறை ஆகி யவை பற்றியும் சிந்திக்க வேண்டும். பக்தர்கள் மத்தியில் கதாகாலக்ஷேபம் செய்து பக்தியை வளர்ப்பது அவர் தொழில். அந்த நிலையிலும், அவருக்குச் சரியென்று தோன் றிய சீர்திருத்தக் கருத்தென்னும் கசப்பு மருந்தைப் பக்தியென் னும் வெல்லத்திற்குள் வைத்து வழங்கிய திறத்தை, பண்ணை

யாள் என்னும் பாட்டாளிப் பறையன் உண்மை, நேர்மை, உழைப்பு, பக்தியென்ற ஒளிச் சுடரைக் கொண்டு நிலப் பிரபுத்துவக் கொடுமையென்னும் இருளை அகற்ற எடுத்துக் கொள்ளும் துணிவை, இதைத்தான் நாம் எடுத்துக் கொள்ள வேண்டும்.

சொற்சுவையும் பொருட்சுவையும் சந்தச் செறிவும் இசைநயமும் கொண்ட நந்தன் சரிதக் கீர்த்தனைகள் என்றும் நிலைத்து நிற்கும் சாகாவரம் பெற்றவைகளாகும் முதன் முதல் புரட்சிப் பாதையைத் தொடங்கி வைத்த கோபால கிருஷ்ண பாரதியாருக்குத் தமிழகம் என்றும் நன்றி செலுத்த வேண்டும்.

கன்னையா செய்த கலைப்புரட்சி

1915ஆம் ஆண்டு முதல் 1930ஆம் ஆண்டுவரை தமிழ் நாடகக்கலை உலகின் சக்கரவர்த்தியாகத் திகழ்ந்த பெருமை திருச்சி கன்னையாவுக்கே உரியதாகும். அந்தக் கால கட்டத்தில் தமிழகத்தில் எத்தனையோ நாடகசபைகள் புகழ் பெற்று விளங்கின எனினும் திரு. கன்னையா அவர்களுடன் இந்து விநோத சபா நட்சத்திரக் கூட்டத்திற்கிடையே ஒளிவீசிக்கொண்டு உலாவரும் முழு நிலாவுக்குத் இணையாக விளங்கிற்று.

அதுவரை தமிழகம் கண்டிராத புதுமையான அதிசயக் காட்சி அமைப்புக்கள்; அற்புதமான மின்சார ஒளிவிளக்கு களின் வண்ண ஜால வித்தைகள்; கண்ணைப் பறிக்கும் உன்னதமான தங்கம் வெள்ளிச் சம்கி ஆடைகள்; கிட்டப்பா போன்ற நடிகர்களுக்கு உண்மையான வைரக்கல் போட்டு மோகினி வேஷத்திற்கு அணியும் வைர மூக்குத்தி; கீதோபதேசத்தை விளக்கும் வெள்ளிச்சரிகை பதித்த வெல் வெட்டுத்திரை, வெள்ளி ரதம்; யானை குதிரை, மாடுகள், மயில்கள் போன்ற உயிருள்ள பிராணிகள்; க்ஷீராப்தி சயனக்

காட்சி, வைகுந்தக் காட்சி, ரதசாரத்ய பாணியிலேயே அமர்ந்து கொண்டு கிருஷ்ணன் அர்ஜுனனுக்குக் கீதோபதேசம் செய்யும் காட்சி இவைகளையெல்லாம் தயாரிப்பதற்கு பல லட்சக்கணக்கான ரூபாய்களைச் செலவு செய்வதற்கு அந்தக் காலத்தில் எத்தனை துணிவு வேண்டும். ஓவியருக்கு ஊதியம் ரூபாய் ஆயிரம்; இசையமைப்பாளருக்கு ரூபாய் ஐந்நூறு; உணவு, உடை முதலிய எல்லாம் இலவசமாகக் கொடுத்த, மேற்கண்ட ஊதியத்தையும் கொடுத்து, பம்பாயிலிருந்து இதற்கென்றே தேர்ந்த நிபுணர்களை வரவழைத்துக் காட்சி அமைப்பிலும், இசையமைப்பிலும் புதுமைகளைப் புகுத்தினாரென்றால், நாடகக் கலையில் அவருக்கிருந்த நம்பிக்கையை, பக்தியை, துணிவை என்னவென்று சொல்லிப் பாராட்டுவது! திரு கன்னையாவின் அதிர்ஷ்டம் சங்கரதாஸ் சுவாமிகளிடம் இளமை தொட்டே பயிற்சி பெற்ற கிட்டப்பா சகோதரர்களின் கர்ணாமிர்தகானமும் கைகொடுத்தது இது மகாராஜபுரம் எம். ஆர். கிருஷ்ண மூர்த்தி, டி எஸ். சந்தானம், பி. பி. ரங்காச்சாரி, சி வி. வி. பந்தலு, இப்படிப் பட்ட சங்கீதக் கலைமாமணிகள் ஒருசேர நின்று போட்டி போட்டுக்கொண்டு இசை மழை பொழியவும், காட்சிகளும், ஆடை அணிகளும், வன்ன விளக்குகளும் கண்ணைக் கவரவும் தசாவதாரம், ஆண்டாள், ராமாயணம், மகாபாரதம், கிருஷ்ணலீலா, வள்ளித்திருமணம், பகவத்கீதை முதலிய தெய்வீகக் கதைகளையே அதிகமாக நடத்தியதால், இவருடைய நாடகங்களுக்கு மக்கள் திருவிழாக் கூட்டம் போல் திரண்டுவந்து, நாட்கணக்கில் காத்திருந்து நாடகத்தைக் கண்டு களித்தனர். அக்காலத்தில் கிட்டப்பா அவர்கள் இராமாயணத்தில் பாடிய 'தசரதராஜ குமாரா' என்ற பாடலும், தசாவதாரத்தில் மோகினியாக வந்து பாடிய பாடலும், "தேவா அசுர குலத்தோரே—திவ்ய அமுதம் உமக்கே நானே தருவேன் பெருவீரே" என்ற பாடலும், 'கோடையிலே இளைப்பாற்றிக் கொள்ளும் வகை கிடைத்த குளிர்தருவே' ...என்ற அருட்பாவும், இன்னும் என் காதுகளில் ஒலித்துக் கொண்டிருக்கின்றன.

திரு. கன்னையா அவர்கள் அப்பழுக்கற்ற வைஷ்ணவப் பக்தராகத் திகழ்ந்தார், நாடகத்தின் மூலம் திரட்டிய பல லட்ச ரூபாய்களை ஸ்ரீவில்லிபுத்தூர் ஸ்ரீரங்கம், திருக்கண்ண புரம். ஸ்ரீ பெரும்புதூர், திருவல்லிக்கேணி பார்த்தசாரதி கோயில், திருப்பதி முதலிய தேவாலயங்களிலுள்ள விக்ரகங் களுக்குத் தங்கக் கவசங்களாகவும், வெள்ளி வாகனங்களாக வும் தங்க நகைகளாகவும், வைரத்தோடாகவும் வாரி வாரி வழங்கி, அதில் இன்பங் கண்டார். கன்னையாவுக்கு இணை கன்னையாவே யாகும்.

விடுதலை இயக்கத்தில் கூத்துக் கலைஞர்கள்

இருபதாம் நூற்றாண்டிற்கு முற்பட்ட காலத்திலேயே இந்திய நாட்டின் அரசியல், கலை இலக்கியம் ஆகிய அனைத் துத் துறைகளிலும் ஒரு புதிய எழுச்சியும் மறுமலர்ச்சியும் எங்கும் பரவலாக எதிரொலிக்கத் தொடங்கின. இதன் சாயல் நாடகக் கூத்துக்கலைகளிலும் பிரதிபலிக்கத் தவற வில்லை.

வெள்ளையரின் ஆதிக்கத்தை எதிர்த்து முதன் முழக்கம் செய்து, வீரப்போர் நடத்தித் தூக்குமேடையேறிய வீரபாண்டியக் கட்டபொம்மனின் வீர வரலாற்றைக் கட்ட பொம்மன் கதையென்ற பெயரால் திருநெல்வேலி, இராம நாதபுரம், மதுரை ஆகிய மாவட்டங்களில் உள்ள பட்டி தொட்டிகளெல்லாம், ஊர்பேர் தெரியாத நூற்றுக்கணக் கான தெருக்கூத்துக் கலைஞர்கள், திறந்த வெளிகளிலே நாடகம்போட்டு, சுதந்திரக் கனலை அணையாது காத்து வந்தனர். அதில் அவர்கள் பாடிய பாடல்கள் மிக எளிய கிராமியப் பாணியிலேதான் இருந்தன. ஆனால், அந்தப் பாடல்களிலே உள்ள உணர்ச்சியும், உயிர்த்துடிப்பும் மக்களின் இதயத்திலே எழுச்சியூட்டுவனவாக இருந்தன. இதோ சான்றுக்கு இரண்டொரு பாடலைக் கேளுங்கள்;

கட்டபொம்மன் கூத்துப் பாடல்

''வாராண்டா வாராண்டா வெள்ளைக்காரன்
வரட்டும் பார்க்கிறேன் தொப்பிக் காரேன்!
போராண்ட மன்னர் பிறந்த மண்ணில்—அவன்
பொட்டை அதிகாரம் பண்ண வாரான்! (வாராண்டா)

தொண்டைக் குழியிலே ஜீவன் உள்ளமட்டும்
தொக்கலவர் ஜாதி தோற்குமோடா
சண்டையிடவந்த வெள்ளையனை வெட்டிச்
சாய்த்து முடிக்காமல் ஏற்குமோடா

வெள்ளைக்காரன் போட்ட வெள்ளிப்பணம்—இங்கே
வேடிக்கை காட்டுதாம் தொள்ளைப்பணம்—அந்த
வெள்ளைப் பணத்துக்கு ஆசைப்பட்டு—நீ
வேசங் கொலையாதே ஆண்டியப்பா''

வெள்ளைக்காரன் கையூட்டுக்கொடுத்து, ஏழை மக்களாகிய நம்மில் சிலரை விலைக்கு வாங்கப் பார்ப்பான். அந்த நொள்ளைக்காசுக்கு ஆசைப்பட்டு இந்த நாட்டு மக்கள் கருங்காலிகளாக, தேசத்து ரோகிகளாக மாறிவிடக்கூடாது என்ற உணர்ச்சியை, எத்தனை எளிமையாக, ஆனால் எத்தகைய வலிமையோடு உணர்த்துகிறான் பாருங்கள், இந்தக் கூத்துக் கலைஞன்!

இப்படி, நாள்தோறும் கிராமம் கிராமமாக வளர்த்து வைத்த சுதந்திர உணர்ச்சிதான், பிற்காலத்தில் அந்த மாவட்டத்தில் வீரவாஞ்சிநாதன், மாடசாமி, வேலு நாச்சி, மருது சகோதரர்கள், நீலகண்ட சிவம், சுப்ரமணிய சிவா, வ.வே சு. ஐயர், தேசியக்கவி பாரதி, வ உ சிதம்பரம் பிள்ளை போன்ற புரட்சி வீரர்களைத் தோற்றுவித்தன போலும்!

வானம் பார்த்த சீமை, பாடுபட்டுப் பயிர் செய்கிறான் அந்தப் புஞ்சை நிலத்திலே ஏழை விவசாயி. அவனிடம்

கொள்ளைவரி கேட்டுத் தொலைப்படுத்துகிறான் வெள்ளைக்காரன் வரிகொடுக்க மறுக்கும் அந்த ஏழை உழவனின் துணிவைப் படம்பிடித்துக்காட்டுகிறது மற்றொரு பாடல்.

ஊரான் ஊரான் தோட்டத்திலே
ஒருவன் போட்டான் வெள்ளரிக்காய்
காசுக்கு ரெண்டு விக்கச் சொல்லி
காயிதம் போட்டானும் வெள்ளைக்காரன்.

யாரோ ஒழைச்சிப் பாடுபடடால்—இவன்
யாரு வந்து வரி கேக்குறது—இங்கே
நேரா வரட்டும் பாத்துக்கிறேன்—
சங்கை நெறிச்சி உசிரே மாய்ச்சிடுறேன்'!

எத்தகைய வீர உணர்ச்சியை சுதந்திர ஆவேசத்தைத் தூண்டுகிறது, இந்தத் தெருக்கூத்துக்கலைஞர்களின் நாட்டுப் பாடல்! பெரிய பேச்சாளர்களும் மெத்தப் படித்த மேதாவிகளும்கூடச் சாதிக்க முடியாத தேசபக்தி உணர்ச்சியை இக்கலைஞர்கள் கிராமிய மக்களிடத்தில் வளர்த்தனர் என்றால், அது மிகையல்ல.

சுதேசி இயக்கம் சூடுபிடித்திருந்த அக்காலத்தில், நாடகக் கலைஞர்கள் நாட்டு விடுதலைக்கு ஆற்றிய தொண்டு மிகப் பெரியதாகும்.

போலீசாரின் கெடுபிடிகளுக்கும், அன்னிய ஏகாதிபத்ய அரசாங்கத்தின் அடக்குமுறைக் கொடுமைகளுக்கும் சிறிதும் அஞ்சாமல், நூற்றுக்கணக்கான நாடகக் கலைஞர்கள் தீவிர தேசபக்தர்களாகச் செயல்பட்டனர் நாடகக் கவிஞர்களெல்லாம் நூற்றுக்கணக்கில் தேசீய எழுச்சிப் பாடல்களை எழுதிக் குவித்தனர். நடிக -நடிகையர்களெல்லாம் அப்பாடல்களை ஊர்தோறும்—மேடைகள் தோறும் பாடிப்பாடி வீர முழக்கம் செய்து, நாட்டு மக்களை விடுதலைப் போர்க்கள வீரர்களாக மாற்றும் பணியில், தங்களைத் தாங்களே அர்ப்பணித்துக் கொண்டனர்.

தேசியப்பாடல்களை இயற்றித் தந்த நாடகக் கவிஞர் களில் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள் மதுரை பாஸ்கரதாஸ், ராஜாசண்முகதாஸ், பூமிபாலகதாஸ், கவிக்குஞ்சர வாத்தி யார், குடந்தை வீராச்சாமி கவிராயர், சந்தான கிருஷ்ண நாயுடு, வீரநாதக்கோனுர், எசக்கி முத்து வாத்தியார் மற்றும் பலராவர்.

சிறைச்சாலைக்கும், போலீஸ் அடக்குமுறைகளுக்கும் அஞ்சாமல், மேடைகள் தேறும் தேசீயப் பாடல்களைப் பாடி மக்களைத் தட்டியெழுப்பியவர்களில் குறிப்பிடத்தக்க வர்கள்: எஸ். விஸ்வநாததாஸ், வி.எஸ் சந்தரேசய்யர், ஓரடி முத்துவேல் பிள்ளை, பைரவசுந்தரம்பிள்ளை,எம். ஜி. நடராஜ பிள்ளை, கே. எஸ். அனந்த நாராயணய்யர், எம். எஸ். தாமோ தரராவ், எஸ். ஜி. கிட்டப்பா, கே.பி ஜானகி, கே. பி. சுந்த ராம்பாள், எஸ். ஆர். ஜானகி, டி. எஸ். வேலம்மாள், கே. பி. கேசவன், கே. பி. காமாக்ஷி, பி. யு. சின்னப்பா, எம். எம் சிதம்பரநாதன் ஆகிய நடிக நடிகையர்களும்; கே. டி. நடராஜபிள்ளை, டி. எம். காதர் பாச்சா, கே. எஸ். தேவுடு ஐயர், எஸ். வி. வாசுதேவநாயர், ஏ எஸ். ராஜப்பா. எம். ஆர். வாசுவாம்பாள், எஸ். ஜி. காசி ஐயர், எம். ஆர். கமல வேணி, எஸ். ஆர். ரமாமணிபாய் போன்ற ஆர்மோனியக் கலைஞர்களும், ஸ்பெஷல் நாடக மேடைகளில் தனிப்பாடல் களாகத் தேசியப்பாடல்களை போலீஸ் அடக்குமுறைகளுக்கும் சிறைத் தண்டனைக்கும் கூடத் துணிந்து பாடிப்பாடித் தேசபக்தியை வளர்த்தார்கள். நூற்றுக்கணக்கான அந்தப் பாடல்களில் என் நினைவில் உள்ள சிலவற்றை அரைகுறை யாகச் சொல்லாமென்று நினைக்கிறேன்.

பாடல் -- உடுமலை முத்துச்சாமிக் கவிராயர்

பாடியவர்: பைரவ சுந்தரம் பிள்ளை

(நொண்டிச் சிந்து)

இந்திய மகா ஜனங்களே—கேட்பீர்
என்னுடைய விண்ணப்பம் ஒன்றென்ன வெனிலோ

சிந்தையில் உணர்ந்திடுவீரே—நமது
தேசமது நாசமுறும் செய்திதனையே— (இந்திய)

அயல் நாட்டினரெல்லாம்—இங்கே
அண்டிவந்து சந்தையென இந்தியாவையே
வயமாய்க் கைக் கொண்டபின்—தமது
வர்த்தகத்தை மெத்தமெத்த விர்த்தி செய்ததால்
வடிந்த தின்னாட்டின் பொருள்—பிழைத்திட
வழியற்றுத் தொழிலற்று ஏழ்மையுற்ற நம்
அடிமை விலங்கை உடைக்க—நமது
அண்ணல்காந்தி சொன்ன மொழி தன்னை மதிப்பீர்—
(இந்திய)

ஐயன் ரகுராமன்—முன்னர்
ஆண்டு பதினான்குவரைக் கானகத்தில்
அணிந்தது பட்டுடையா—வெல்வெட்டுடையா
செம்பட்டுடையா சார் ஜட்டுடையா—வனத்தில்
சுரண்டியெடுத்த மரப்பட்டைகளன்றோ
அவற்றினும் முரடோதான்—கதருடை?
அங்கத்தில் புனைவதனால் பங்கமென்னவோ?
அறையில் நில்லாதா அழகு தராதா
அறிவு தராதா—ஆண்மை வராதா சிந்திப்பீர்—(இந்திய)

காந்தியடிகளின் உப்புச் சத்யாக்ரக
இயக்கம் பற்றிய ஒரு பாடல்:

உப்புவரிச் சட்டமது ஒழியவன்றோ காந்தி மகான்
இப்பொழுது தொண்டர் படையுடனெழுந்து சென்றனர்
[காண

தப்பிலாச் சாத்வீகப் போர் நடத்த
ஒப்பினர் உலகம் வியப்பாய் வழுத்த

காற்று மழை வெயில் கடலும் காசினிக்குப் பொதுவெனவே
கண்டு கடல் நீர்க்குவரி தண்டுவதை நிறுத்திடவே
காந்திமகான் வரி மறுப்புக் காரியமாய்
ஆய்ந்து சென்ருர் அணிவகுத்து வீரியமாய்

கெய்ரோ ஜில்லாவில் கடல்கிட்டுத் தண்டிக் கிராமத்தில்
அயராமல் உப்பு விளைவாக்கிடச் சென்ருர் விரைவில்
ஜயமாக வேண்டும் அவர் செய் முயற்சி
தேசமெங்கும் தினமடைய மனமகிழ்ச்சி

உப்புச் சத்யாக்கிர இயக்கம்
பற்றிய மற்ருெரு பாடல்:

விரிகடல் நீருக்கு வரிகொடுத்தால்—நாளை
வெயில் மழை காற்றுக்கும் வரி விதிப்பார்!
ஆதலால் உப்பு வரி மறுப்போம்—காந்தி
அகிம்சா தருமத்தை ஆதரிப்போம்.

ஒரடி முத்துவேல் பிள்ளை
அவர்கள் பாடியது:

இத்தனை காலமாய்க் குட்டிக் குட்டித்தலை மொட்டையடித்து விட்டார்
அத்தனை குட்டையும் பட்டுப்பட்டு மிக மெத்தனமாகி விட்டோம் (இ)

(கண்ணிகள்)

ஆதியில் ஈஸ்ட் இண்டியன் கம்பெனி திறந்த பாட்டே
அவர் இந்தியாவில் புகுந்து அடித்தார் தேட்டே—மிக
அதிகமாய் கொண்டு போனுர் பணமூட்டே—அங்கு
ஆளுக்கு ஆள் கொள்ளையில் பங்குகள் போட்டே—கொள்ளை
அடிப்பதற்கே இந்தியா சந்தை போட்டே—
அப்போதே ராணிக்கு முடி சூட்டிவிட்டே—நாட்டை

அரசாளும் உரிமை உடன்படிக்கையிட்டே—அதைச்
சரிவர நடத்தாமல் சதி செய்திட்டே—வெள்ளைச்
சனியன்கள் சுரண்டியது இந்திய நாட்டெ

(நடைச் சிந்து)

நஞ்சை புஞ்சைக்கும்வரி நாய்ஆடு மாட்டுக்கும்வரி
கஞ்சி குடிக்கப் போடும் கடல்தரும் உப்புக்கும் வரி
அஞ்சிக் கும்பிட்டு வணங்கும் ஆலயங்களுக்கும் வரி
பஞ்சை ஏழைகள் குடிக்கும் மது பானங்களுக்கும் வரி
இத்தனை வரிகொடுத்தும் ஏதும் பலனில்லே—காரடு
முக்காலணு கவர் ஒண்ணே காலணு
ஏறும் ரயில்பாதை மைலுக்கு அரையணு

(பாட்டு)

இப்படியே நெலமை இருந்தால் எப்படி நாம் பிழைப்பது
இங்கிலீஷ்காரன் கொழுத்திடவரிகொடுக்காவா நாம்ஒழைப்பது
இதைத் தடுத்து நிறுத்தி எதுக்கக் காந்தி தாத்தா வந்தாச்சு—
வெள்ளையன்
தகிடுதத்தம் மக்களுக்கெல்லாம் நல்லாப் புரிஞ்சிபோச்சு—
அதனுலே இப்ப
ஆட்டங் கொடுத்துப் போச்சி ஆங்கிலக் கோட்டை
அதனுள் புகுந்து நொறுக்குது மகாத்மா காந்திராட்டை—
வெள்ளை
வேட்டை நாயைத் துரத்தியடித்து மீட்கவேணும் நாட்டை—
விரைவில்
விடுதலைபெறத் தவறினல் கையில் எடுக்கணும் திருவோட்டை—
—ஆமாம் (இத்தனை)

காந்திய இயக்கம் பற்றிய
இன்னொரு பாடல்:

செந்தாளை மலர்மணம் நின்ருடும் குழலியே
உன்தாளை வேண்டிக்கொண்டு—ஓர் சங்கதி
ஓதிடுவேன் கேள் கண்ணம்மா

அந்தோ அடிமையானேம் என்றே துடிதுடிக்கும்
சிந்தனும் காந்தி மகான்—செப்பும் மொழி
செம்மை யாகுமே கண்ணம்மா.

காந்தியடிகள் சுதேசி இயக்கத்தின் வெற்றிக்குக் கைராட்டினத்தையே முதல் ஆயுதமாகக் கொண்டார். கைராட்டினத்தைப் புகழ்ந்து,

சுந்தரவாத்தியார் எழுதியது :

ராகம்-மாண்டு தாளம்—ஆதி

பரம்பரையாய் நமது பாட்டன் முப்பாட்டன்மார்கள்
விரும்பும் கை ராட்டினத்தை விடலாகுமா
கரும்பு கட்டோடிருந்தால் எறும்பு தன்னாலேவரும்
கண்டதில்லையோ தேசத் தொண்டர்களே

பிள்ளைபோலே வளர்த்து—பிராயமாகிய தென்னம்
பிள்ளையைக் காசினியோர் பேராசையால்
கள்ளுக் குத்தகைக்குமே காட்டிக் கொடுத்ததாலே
கப்பல் கப்பலாய்ப் பணம் கரையேறுதே

கைராட்டினத்தின் பெருமையோடு தென்னை மரத்தைக் கள் இறக்கும் குத்தகைக்கு விடுவதையும் இந்தப் பாடலில் கண்டிப்பதைக் காணுகிறோம்.

காந்தியடிகளின் கிலாபத் இயக்கத்தை
ஆதரிக்கும் விருத்தம்:

ஈரம்கிடக்கும் நெஞ்சிந்தியரே நமக்கு ஈசனருள்
நேரங்கிடைத்திந்த காந்தியடிகள் நிகழ்த்தும் முறை
சாரும் கிலாபத்துக் காரணத்தால் மன்னர் தாக்க வரும்
பீரங்கி என் செய்யும் வாருங்கள் ஒற்றுமை பேணியிங்கே!

காந்தியடிகளைப் பற்றி அக்காலத்தில் மிகப் பிரபலமாக எங் கும் முழங்கிய ஒரு பாடல்:

காந்தியோ பரம ஏழை சன்யாசி
கடவுளின் பிரதிநிதி யான விஸ்வாசி

விடுதலைப் போருக்கு மக்களை அறைகூவி அழைக்கும் இந்தப் பாடல் ஓரடி முத்துவேல் பிள்ளை பாடியது:

மீசையுள்ள ஆண்பிள்ளைச் சிங்கங்களே நீங்கள்
வெளியினிலே வாருங்கள்—விடுதலைப்போர்
வெற்றிப்படையில் சேருங்கள் (மீசை)

ஈசன் அருள் படைத்த இந்து முசல்மான்களே—நம்
தேச விடுதலைக்கே தீரமுடன் திரண்டு
வீரவைராக்யம் கொண்டு (மீசை)

கீழ்வரும் பாடல்—சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் மாணவர் இசக்கிமுத்து வாத்தியார் எழுதியது. இதை ஆர்மோன்யம் வாசுதேவ நாயர் பாடக் கேட்டிருக்கிறேன்.

உத்திரவுபோல் நடக்கணும்—இந்து முஸ்லீம்கள்
ஒற்றுமையைக் கட்டிக் காக்கணும்—மத
வித்தியாசத்தைத் தவிர்க்கணும்—இங்கிருக்கும்
வெள்ளையரைக் கப்பல் ஏற்றணும்—காந்திஜியின் (உத்திரவு)

ஆசை காட்டி மோசம் செய்யும் ஆட்சியை ஒழிக்கணும் நாம்
அனைவரும் அகிம்சையென்னும் ஆயுதம் தரிக்கணும்
தேசியக் கொடியின் கீழ்த் திரண்டுபோர் நடத்தனும்
'ஜெய்ஹிந்த் வந்தேமாதரம்' திக்கெட்டும்முழக்கணும்-(உத்திரவு)

பாட்டி நூற்ற ராட்டைப் பூட்டி வீட்டிலுள்ளோர் நூற்கணும்
பாழும் பரதேசித் துணிப் பைத்தியத்தைப் போக்கணும்
தாட்டிகமாய்த் தேச சேவைத் தொண்டராய் இருக்கணும்
'சலோடில்லி' மந்திரத்தைச் சகலரும் செபிக்கணும்—(உத்திரவு)

சுத்தவீரத் தங்கம் சுபாஷ் சந்திரபோஸ் படைத்தளக்
கர்த்தர் ஜானவாஸ் தில் லான் சைகால் லக்ஷிமிபோல்—திட
சித்தமாய்த் துப்பாக்கி அணுகுண்டையும் எதிர்க்கணும்
"செய் அல்லது செத்துமடி" என்னும்மந்திரம் ஒலிக்கணும்
(உத்திரவு)

அன்னியர்க்கு வால் பிடிக்கும் துரோகிகள் ஒழியணும்
அதிகார வர்க்கத்தினரின் ஆணவம் அழியணும்
தன்னலம் கருதுகின்ற சண்டாளர்கள் மாளணும்
தர்க்க வாதம் பேசும் மூடத் தடியர்களும் மறையணும்

உத்திரவு போல் நடக்கணும்—காந்திஜியின்
உபதேசத்தைக் கடைப்பிடிக்கணும்

ஒரு கிராமியப் பாமரன் காந்தியடிகளைப் பற்றி வியந்து கூறுவதைப் போன்ற ஒரு பாடல்:

திரு. ராஜா எஸ். எஸ். சண்முகதாஸ் எழுதியது:

காந்தியின்னு சொல்லி எங்கேயோ இருந்தொரு
கெழவன் வந்திருக்காராம்—அவரு
காங்கிரசில் சேர்ந்திருக்காராம் இப்பக்
கெவருமென்டே எதுக்குராராம்—மல்லுக்
கட்டக் கூடாதுன்னு ஊரையே ஒண்ணுக்கிக்
கலவரமும் பண்ணுராராம்
மகாத்மாக்—காந்தி.

(உரை நடைச் சொல்லடைவு)

உச்சிக்குடுமியும் வச்சிக் கிட்டிருக்கிராம்!
ஒச்சட்டையா அம்மெப் போலதான் இருப்பாராம்!
நிச்சயம் சுயராச்சியம் வாங்கியே தருவாராம்!
நெனைச்சதை முடிக்காம ஒயவே மாட்டாராம்
கள்ளுக் கடையெல்லாம் கூடாதின்னுட்டாராம்
கதரு வேட்டியேதான் கட்டணுங்குராராம்!
பள்ளுப் பறையெல்லாம் ஒண்ணுதாங்குராராம்
பந்தி போசனம்கூடப் பண்ணணுங்குராராம்!
கோயிலுக்குள்ளேயும் போகணுங்குராராம்!
கொச்சிராசா— இதைக் கூடாதுங்குராராம்!
திருவனந்தபுரம் ராசா சரிசொல்லிப் போட்டாராம்!
சேலம் ராசாசிதான் இதுக்கு முன்னுக்கு நின்னுராம்!

இன்னும்:—சத்தியமூர்த்தியாம், சாம்பமூர்த்தியாம்
சவகர்லால் நேருவாம், சுபாஸ்சந்திரபோசுவாம்,
இவுங்களாம் அவுங்களாம்-எல்லாரும்சேந்து நான்
இங்கிலீசு காரனை எதித்து நிக்கிராங்களாம்! ஆமா—
நெசமாத்தான் (காந்தி)

சிறைச் சாலையைத் துச்சமாக மதிக்கும் துணிவு வேண்டும் என்னும் கருத்தில் திரு. சுந்தரவாத்தியார் எழுதிய ஒரு பாடல்:

செல்லுவோம் சிறைச்சாலை—மகாத்மா
செப்பிய முறைபோல—இக்காலே—(செல்)

வெல்லுவோம் மதியாலே—சுயாட்சி
வேண்டுமென் பதனாலே—இந்நாளே —(செல்)

கான்ஸ்டேபிள் என்ன எமனா—நமைத்தண்டிக்கக்
கலெக்டர் துரைதான் சிவனா—சும்மா மிரட்டும்
இன்ஸ்பெக்டர் தான் பிரம்மனா—போலீஸ் ரைட்டர்
என்ன சித்ரா குப்தனா—அஞ்சாமல்—(செல்)

தீண்டாமை இருக்கும்வரை நமக்கு விடுதலை கிடைக்காது என்ற காந்தியடிகளின் கருத்தை வலியுறுத்தும் ஒரு பாடல்:

தாழ்த்தப்பட்ட சோதரரைத் தாங்குவாருண்டோ
தாங்குவாருண்டோ—அடிமை நீங்குதல் என்றோ (தாழ்)

வீழ்த்தப்பட்டு வாடுகின்றார்—வெம்பியே திண்டாடுகின்றார்
சூழ்ச்சி மனம் படைத்தவர்தம் சுயநலத்தாலே—
சுயநலத்தாலே—இந்த அவனியின்மேலே— (தாழ்)

பிஜித்தீவின் கரும்புத் தோட்டங்களிலே நம் தமிழ் நாட்டுப் பெண்கள் அல்லலுறும் அவல நிலையைப் பாரதியார் உள்ளம் உருகிப் பாடினார். அதைப் போல் இலங்கை முதலிய நாடுகளில் அல்லலுறும் தேயிலைத் தேட்டக் கூலிகளின் கொடுமை பற்றி திரு. சுந்தரவாத்தியார் பாடிய ஒரு பாடல்:

தேயிலைத் தோட்டத்திலே—பாரத
சேய்கள் சென்றுசென்று மாய்கின்றார் ஐயய்யோ—(தேயிலை)

ஓயாது நாள் முழுதும்—சதா
ஊழியம் செய்து உடம்பலுத்தே கெட்ட
நோயால் வருந்தும் மக்கள்—அங்கு
நொந்து நொந்து தினம் நைந்து மடிகின்றார்—(தேயிலை)

கட்டத் துணியுமின்றி கொடுங்
கானலிலே புள்ளிமானைப்போல் அலைந்து
நட்டுவாக்களி பூரான் பாம்பு
அட்டை கடித்து அலறிப் புலம்புறார்—(தேயிலை)

காசாசைப்பேய் பிடித்த மட்டிக் கங்காணியர்
சிறுமங்கையரைக்
கெட்ட நேசத்திற்கே இழுத்துச் செய்யும் நிர்ப்பந்தம்தான்
மனம் ஒப்பத் தகுந்ததோ— (தேயிலை)
செந்தமிழ்ச் சுந்தரனார் இந்தச் சேதி உரைப்பதை
ஆதரிப்பீர் பெரும் இந்து சகோதரரே!

இப்படி ஒரு பாடல் அக்கால நாடக மேடைகள்தோறும் முழங்கும். அடுத்து கைராட்டினத்தின் பெருமை குறித்து மதுரை பாஸ்கரதாஸ் எழுதிய ஒரு பாடல்:

ஆடு ராட்டே சுழன்றாடு ராட்டே—சுய
ஆட்சியைக் கண்டோமென்றாடு ராட்டே— (ஆடு)

நாட்டுப் பருத்தியைக் கொட்டை நீக்கி—வெகு
நாகரீகமான பஞ்சு தானுண்டாக்கி
வீட்டுக்கு வீடு குறிக்கோளை நோக்கிச்—சுழற்றி
விடுதலை காண்போமென் றாடு ராட்டே— (ஆடு)

நாம் அடிமைப் பட்டதற்கு ஜாதி, மத பேத உணர்வுகளும், அவற்றின் விளைவாக நிலவிய ஒற்றுமையின்மையுமே காரணம் என்பதை விளக்கும் ஒரு பாடல்:

மதுரை பாஸ்கரதாஸ் இயற்றியது:

ஜாதி மதபேதச் சண்டை தானிப்பூமி சாசனமே
சம்மதித்தெல்லோரும் ஒன்ருய்ச் சார்ந்திடில் விமோசனமே
நீதி தெய்வம் ஒன்றே நினைப்பீர்கள் இன்றே—
நேசமில்லாமலே தேசமதை இழந்தோம் —(ஜாதி)

தொகையரு

சங்கரர் இராமாநுஜர் புத்தர் முகம்மது போன்ருேர்
இத்தரையில் தோன்றி—
பொங்கும் மத வெறிபிடித்து அவரவர்கள் போக்கின்வழிப்
போனுரன்ருே!
இங்கதுவும் போதாமல் ஏசுவெனும் ஓர்மதமும்
இடையில் வந்தே
பங்கமுற்று இந்தியரைப் பலவாருய்ப் பிரித்ததுவும்
பாபம்தானே.

பாட்டு

காந்தி மதமே சதம் கதருடையே இதம்
காருண்ய பாஸ்கரன் கூறும் மெய்ப் பக்திப் பதம்—(ஜாதி)

இப்பாடலின் இறுதியில் கதர் இயக்கத்தின் முக்கியத்துவம் குறிப்பிடப்பட்டிருப்பதைக் காணுகின்ருேம்.

தாய் நாட்டின் பெருமை, அன்னிய ஆதிக்கத்தின் சிறுமை, விதேசித்துணியின் மேல் நாட்டு மக்களுக்குள்ள மோகம் ஆகியவை பற்றிய ஒரு பாடல்:

(ராகம்—ஜோன்புரி தாளம்—ஆதி)

சத்யமென்றுமே தளரா நாடு—இந்து
தேசம் தனைப் புகழ்ந்து பாடு—நல்ல
வித்யானுகூலமுள்ள நாடு—இதில்
விளையும் பற்பல சொர்னமேடு —(சத்ய)

ஆங்கிலேயர் தேடி வந்த தேசம்—நம்மை
ஆள நேரிட்ட தவர் பாசம்—இனி
ஏங்கி இருப்பதுவும் மோசம்—இன்னும்
ஏன் வரவில்லை இந்திய ரோஷம் —(சத்ய)

கற்புடைய மாதர்களின் மேலே—விழக்
கண்டோமே அந்யநாட்டுச் சேலை—அவர்
விற்பனம் குறையும் அதனாலே—அதை
விளங்கிக் கதர் உடுத்தல் மேலே —(சத்ய)

இந்திய தேசீயப்போராட்டத்தில் காந்தியடிகளுக்குமுன்பே பாஞ்சாலச் சிங்கம் என்று புகழ்பெற்றுப் பல்லாண்டுகள் சிறைப்பட்டவரும், ஒரு தேசிய எழுச்சி ஊர்வலத்தின்போது வெள்ளைச் சிப்பாய் ஒருவனின் துப்பாக்கிக் குதிரைத் தாக்குதலால் நோய்ப்பட்டு மடிந்தவருமாகிய லாலா லஜபதியின் மீது ஒரு பாடல்:

லாலா லஜபதி நாடெங்கும் புகழ்க் கிரிடாதிபதி
லாலா லஜபதி—நமது— (லாலா)

நீடிய பாஞ்சால தேசத்திற்கே நல்ல
நேத்திரம் போல் பிரகாசிப்பவர்
ஈசன் முதலாக நீசன் வரையிலும்
நேசனைப்போல் உத்தேசிப்பவர் – நமது (லாலா)

மற்றொரு பாடல்:

பல்லவி மட்டுமே நினைவிலுள்ளது

தேசவிசுவாச லாலா லஜபதியே—
லாலா லஜபதியே

லஜபதிராயின் பிரலாபம்—என்னும் தலைப்பின் அமர கவி பாரதியார் எழுதிய பாடல் உங்களின் நினைவிலிருக்குமென்று நம்புகிறேன். இப் பெரியார் அக்காலத்தில் அன்னி

யரின் அடக்குமுறைக்கும் சிறைக் கொடுமைக்கும் ஆளாக்கப் பட்டதை அளவிட்டுச் சொல்ல முடியாது.

1919ம் ஆண்டு பாஞ்சாலத் தலைநகர் ஜாலியன் வாலா பாக் என்னும் நாற்புறமும் மதில்களால் சூழப்பட்ட ஒரு திடலுக்குள் கூடியிருந்த பல்லாயிரக் கணக்கான மக்களை முன் எச்சரிக்கையின்றிக் கொடுமைமிக்க ராணுவத் தளபதி டயர் என்பான் தலைமையில் பல நூற்றுக் கணக்கானவர்களை சுட்டுக் கொன்ற பஞ்சாப் படுகொலை நிகழ்ச்சியை மக்கள் மனத்தின் சுதந்திர ஆவேசத்தை எழுப்பும் வண்ணம் அக் கால நாடக மேடைகளில் பாடப் பெற்ற பாடல்.

பஞ்சாப் படுகொலை பாரில் கொடியது
படுபவமுடையது—(பஞ்)

அஞ்சாப் பெரும் வஞ்சகன் அறமுறை தவறிய
கொடியவன் "டயர்" செய்த—(பஞ்)

ஆயிரம் ஆயிரம் மக்களை டயர் கை
ஓயும் மட்டும் சுட்டுக்கொன்று குவித்தனன் —(பஞ்)

கண்ணீர் விட்டுக் கதறிக் கதறித்
தண்ணீர் இன்றிச் சாய்ந்து மடிந்தனர் —(பஞ்)

தப்பி ஓட வழியற்ற மக்களைத் தயவு தாட்சண்யம் சிறிதும்
இன்றி

துப்பாக்கியில் குண்டு தீரும் மட்டும்
சுட்டேன் சுட்டேன் சுட்டேன் என்ற
அற்பக் கொலைகாரப் பாவி டயர் தனக்கு
அளித்தார் வீரவாள் பரிசாய் லண்டனில் —(பஞ்)

நேதாஜாயின் இந்திய தேசீய ராணுவ மந்திர முழக்க மாக எழுந்ததுதான் இன்றைய ஜெய் ஹிந்த் என்னும் கோஷம். அதற்குமுன் தேசீய வாதிகளுக்கு உணர்ச்சியையும் ஆவேசத்தையும் அளித்துவந்த சுதந்திர முழக்கம் "வந்தே மாதரம்" என்ற கோஷமே யாகும். பின்னே வரும் பாடல் அது பற்றியதே ஆகும்.

வந்தே மாதரமே வாழ்வுக்கோர் ஆதாரமே (வந்தே)
சந்தேகம் இல்லாமலே சார்வோம் சகோதரமே (வந்தே)

இந்தப் பாடல் இதற்கு மேல் நினைவில் இல்லை. இனி அடுத்து வரும் பாடல் அக்காலத்தில் தென்னாட்டுக் காந்தி எனப் புகழ்பெற்று விளங்கிய ராஜாஜி அவர்களைப் பற்றிய தாகும்.

சேலம் சக்கரவர்த்தி ராஜகோபாலாச்சாரி
தேசாபிமானச் சிங்கமே—அவர்பேர் கேட்டால்
சிலிர்த்திடும் உடல் எங்குமே

அடுத்துவரும் பாடல் வங்காள தேசத்தின் பெருந்தலை வராய்த் திகழ்ந்த தேசபந்துதாஸ் அவர்களின் மறைவு குறித்து மதுரை பாஸ்கர தாஸ் எழுதியது—இதை அக்கால நாடக மேடைகள் தோறும் எஸ். எஸ். விஸ்வநாத தாஸ் பாடுவார்.

இந்து நேச வங்கதேச பந்துவை இழந்தனம்
என்ன காலம் என்று ஓலம் இட்டுமே தளர்ந்தனம்—(இந்து)

செந்திரு மடந்தை வாழும் தீரசித்த ரஞ்சனன்
சீர்மிகுந்த பாரதத்தாய் திலக நேத்ர அஞ்சனன்
ஈடில்லாத தங்கம்—எதிரிக்கோர் சிங்கம்
க்ரீடிபோல் அங்கம் கீர்த்திப் பிரசங்கம்
கேட்டபேர் கண்ணீர் வடிக்க
நாட்டுளோர் மனம் துடிக்க —(இந்து)

தொகையறு

ஆயிரத்தி எண்ணூற்றி எழுபது நவம்பர் ஐந்தாந்தேதி தன்னில்
அரும்புகழ் மோகன்தாஸ் புத்திரராய் அவதரித்து அரியகல்வி
நேயமுடனே இருபதாம் வயதினிலே நேர்ந்ததிருநாமம் ஓங்க
நிருதர்வளர் சீமையிலே படித்துச் சட்டமுறை நீதிவாய்ந்த
தூயகுண தாதாபாய் பார்லிமென்டில் இடம் பெறவே
துணையாய் நின்றார்—மற்றும்

இந்து முஸ்லீம் சோதரரை இகழ்ந்த ஜான்மக்லீனை
எதிர்த்து வென்றார்
தேசமெல்லாம் கொண்டாடும் அரவிந்தர் வழக்கிலும்
வாதாடி வென்றார் மற்றும் பல
தேசபக்தர் வழக்குகளில் தர்ம வக்கீலாய்
நின்று உழைத்தார்—(இந்து)

தொகையரு

கண்ணியர்தன் தந்தை பட்ட பதினாறு லட்சம் மணிக்கடனை
திண்ணமுடன் சம்பாதித்து பாக்கியின்றி தீர்த்தபின்னும்
எண்ணரிய பெரும் பொருள் திரட்டியே தானம் செய்து
ஒத்துழையாமை இயக்கம் பெருக்கிய
புண்ணியர் பெரும் பொருளனைத்தும்
பொது நலத்திற்கே கொடுத்தார்
புதுமையிலும் புதுமையன்றோ —(இந்து)

தேச பக்தர்களைத் தொடர்ந்து வளைய வளையவரும் துப்பறியும் போலீசார் பற்றி அக்கால நாடக மேடைகளில் நகைச்சுவையாகப் பாடியது.

போலீஸ் புலிக்கூட்டம்—நம்மேல்
போட்டு வருகிறது கண்ணோட்டம் (போ)

வட்ட மேஜை மாநாட்டுக்குக் காந்தியடிகள் லண்டனுக்குச் சென்றபோது, பாஸ்கரதாஸ் எழுதி கே. பி. சுந்தராம்பாள் பாடியது:

காந்தி லண்டன் சேர்ந்தார் கைகூப்பித் தொழுவீர்—கைகூப்பித்
தொழுவீர்—தொழுவீர்- தொழுவீர் (காந்தி)

சாந்தியில்லாது பேசும் சர்ச்சில் இனத்தவரே—
ஆழ்ந்து நன்றாக யோசிப்பீர்!
யோசிப்பீர்—யோசிப்பீர்—யோசிப்பீர்—(காந்தி)

முப்பது கோடிமக்கள் முயற்சிக்கோர் தியாகியாம்!
அற்புத ஞான யோகியாம் யோகியாம் !
யோகியாம் யோகியாம் எங்கள்—(காந்தி)

அடுத்துவரும் பாடல் பகவத்சிங், ராஜகுரு, சுகதேவ் ஆகியோரைத் தூக்கிலிட்டபோது, நாடக மேடைகளில் ஒலித்த பாடல்:

சிறைவாயில் கண்ணீர் வடித்தாள் பாரத மாதா—(சிறை)

கறையொன்று மில்லாக் காளையர் மூவரைக்
கழுத்தை அறுத்ததனாலே கவலை கொண்டே —(சிறை)

(தொகையரு)

மறந்திட முடியாத நம் மாதாவின் சேவையில்
மனம் வைத்து முயன்றதாலே
பெறற்கரிய பகவத்சிங் ராஜகுரு சுகதேவைப்
பிரிந்தே வருந்துகின்றாள் நம் அன்னை பாரதமாதா!

(பாட்டு)

குற்றம் ஒருவர் புரிய மற்றவரையே வதைக்கும்
கொடியவர் செயலதனால் குவலயத்தில் —(சிறை)

(தொகையரு)

தனக்குவமை யில்லாத சீலர்களைத் தூக்கிலிட்டுத்
தாய்தந்தையர்கள் காணாமலே
சட்லஜ்நதிக்கரையிலே கொண்டு போய்வைத்து
தகனம் செய்திட்ட சண்டாளரின்
நிணக்குடல் பிடிங்கியே காக்கை கழுகுக்கு
நிச்சயம் உணவாக்குவேனென்று
நிற்கின்றாள் நமதன்னை உக[illegible]ளியாய்
நீண்டதோர் சூலம்ஏந்தி—

(பாட்டு)

எப்பயன் விளைந்திடுமோ என்ன இனி நேர்ந்திடுமோ
என்றெண்ணி ஏங்குகின்றார்
நம் காந்திமகான்—(சிறைவாயில்)

காந்தியடிகள் சுதேசி இயக்கத்தின் பிரதான ஆயுதமாகப் பயன்படுத்திய ராட்டையைப் பற்றிப் பல பாடல்கள் உண்டு. அவற்றில் ஒன்றுதான் அடுத்துவரும் பாடல்.

இந்துஸ்தான் காப்பி-ஆதி

நம்பிக்கைக் கொண்டெல்லோரும் கைராட்டைச் சுற்றுவோம்
கைராட்டைச் சுற்றுவோம் சுய நாட்டைப் பற்றுவோம் —(நம்)

ராஜானுபவம் நமக்கேது
அதனாலே தினமும் தப்பாது—தன் (நம்)

மற்றும் ஒரு ராட்டைப் பாடல்
காப்பி-திஸ்ர ஆதி

ராட்டினமே காந்தி கைபாணம்—நாளும்
நம்மைக் காக்கும் பிரமாணம்—சுதேசிய (ராட்டி)

நாட்டிற்கதர் வேலைச்சூட்டி நற் கங்கணம்
நன்றாய்க் கட்டுவோம் தினம்—நாகரீக (ராட்டி)

வீட்டிற்கு வீடிது மெய்யாக வேண்டுமே
மீட்சிபெறத் தூண்டுமே—பாஸ்கரன்
ஆட்சித் தமிழ் தோன்றுமே—மிகமுழங்கிடும் (ராட்டி)

காந்தியடிகளுக்கு முன் இந்திய தேசத்தின் மாபெருந் தலைவராய்த் திகழ்ந்த லோகமான்ய பாலகங்காதர திலகர் காந்தியடிகளாரும் போற்றி வணங்கும் ஞானியாக விளங்கியவராகும்.

தென்னாட்டுத் திலகரென்று புகழ்பெற்ற வ. உ. சிதம்பரனார், சுப்ரமணிய சிவா, மகாகவி பாரதி, விபினிசந்தரபாலர் போன்ற தீவிர வாதிகளின் ஒப்பற்ற தலைவராகத் திகழ்ந்த வேதாந்த வித்தகர் திலகர் மறைவு குறித்து அக்கால நாடக நடிகர்கள் பாடிய பாடல்

லோகமான்ய பால கங்காதர திலகர்
தேகவியோகமானதால் வருந்துதே உலகம் (லோக)

இந்தியாவின் கோடீஸ்வரர்களில் ஒருவராகத் திகழ்ந்து வரும், தான் மட்டுமிலறித் தன் மனைவி, சொரூபராணி, மகன் ஜவஹர்லால் நேரு, மகள்கள் விஜயலக்ஷ்மி பண்டிட், கிருஷ்ணு ஹத்தீசிங், ஆகிய குடும்பத்தார் அனைவரையும் அடுத்தடுத்து, அடுக்கடுக்காகச் சிறைக்கனுப்பி அளவற்ற இன்னல்களை ஏற்றவரும், பல லட்ச ரூபாய் மதிப்புள்ள ஆனந்த பவனம் என்ற மாளிகையை சுயராஜ்ய பவனமென மாற்றித் தேசத்திற்களித்தவரும், வீராங்கனை இந்திராகாந்தியின் பாட்டனுருமாகிய மோதிலால் நேருவின் மறைவு குறித்துப் பாடியது.

(தொகையறு—1)

ஆயிரத்தி எண்ணூற்றி அறுபத்தோராம் ஆண்டில் அவதரித்த
தூயகுணத் தெய்வீகத்துரைராஜ சிங்கார சுகுணசீலன்—
தாயகத்தின் விடுதலைக்கே தனையர் சுற்றம் மனைவியுடன்
சிறைக்குட்பட்டோன்
நேயன்உயிர் பிரிந்த செய்திதனைக் கேட்டு காந்திமகான்
நெஞ்சமது நைந்து நொந்தார்.

ஞான பண்டிதமோதிலால்—நம்மைப் பிரிந்தார் (ஞான)

(தொகையறு)—2

கோடி கோடியாய்க் குவித்த செல்வமெல்லாம் ஏழையர்க்கே
கொடுத்துதவும் கோமான்—நின்னைத்
தேடிவரும் இந்தியர்கள் திகைத்து மனம் வருந்தியின்று
தீராக் கண்ணீர் வடித்து நிற்க
நீடியவுன் அரண்மனையாம் ஆனந்த பவன மது
நிலைத்தே ஏங்கக்
கூடிவரும் சுயராஜ்ய பவனமென்றே உலகமின்று
கூப்பிடுதே கொடிகள் ஏந்தி!

அன்னாரின் மறைவு குறித்து மற்றொரு பாடல்:

ராகம்: சிந்து பைரவி—ஆதி தாளம்

பண்டித மோதிலால் நேரைப் பறிகொடுத்தோமே—
பறிகொடுத்தோமே நெஞ்சம் பரதவித்தோமே— (பண்)

எண்டிசை யெல்லாம் புகழ்ந்த ஏழைகளுக்கு அன்புதந்த

பண்டிதரே உமதுதேகம் பரகதியாச்சே
பரகதியாச்சே எங்கள் பலமெல்லாம் போச்சே— (பண்)

தேவர்களும் உமைஅழைத்துச் சிங்காசனத்தில் வைப்பார்
பூவுலகை வாழவைத்த புண்ணிய மூர்த்தி
புண்ணிய மூர்த்தி எங்கும் புகழ்ந்திடும் கீர்த்தி

பிப்ரவரித் தேதி ஆறில் இப்புவியில் உமது தேகம் —எப்படி
லக்ஷ்மணபுரியில் இறந்த மாயமே
இறந்த மாயமே தர்மம் சிறந்த தியாகமே (பண்)

மனைவி மக்கள் சுற்றமெல்லாம் மாருது சிறை புகுந்து
அனைவருக்கும் துணிவுதந்த ஆத்திகத் தியாகன்
ஆத்திகத் தியாகன் ஜவகர்லால் கீர்த்தி வைபோகன் (பண்)

வெடிகுண்டு வீசி வெள்ளையர்களைக் கொன்ற சதி வழக்கில் தூக்குமேடை ஏறிய பகத்சிங், சுகதேவ், ராஜகுரு ஆகிய இளம் தேசபக்த வீரர்களைப் பற்றிக் காந்தியடிகள் சொன்ன கருத்து என்ன தெரியுமா? ஒரு மகோன்னதமான லட்சியத்திற்காகத் தங்களைத் தாங்களே அழித்துக்கொண்ட அம் மாவீரர்களின் தேசபக்திக்காக நான் தலை வணங்குகிறேன்; கண்ணீர் வடிக்கிறேன். ஆயினும், தேசத்தின் சேவைக்காக ஜீவித்திருக்கவேண்டிய வீர இளைஞர்கள் பலாத்

காரப் புரட்சியில் இறங்கி, இத்தகைய அழிவுப்பாதையில் தங்களையே அழித்துக் கொள்வதை என் அஹிம்சாதர்மம் ஒரு நாளும் ஆதரிக்காது என்று கூறினர். என்னே அவரது கருணை உள்ளமும், லட்சியப் பிடிப்பும்! அம் மாவீரர்களின் மறைவு குறித்து அந்நாளைய நாடக மேடைதோறும் முழங்கிய பாடல் இதுதான்:

பகதூர் பகவத் சிங்கம்—தேசபக்தி மான்கள் தங்கம்
சுகதேவ் ராஜகுரு—தோழமை இலங்கும் (பக)

சுகுண ஸ்ரீ கிருஷ்ண சிங்கமவர் தரும் தூய வீரநற்பாலனும்
சுந்தரம்சேர் இந்தியாவே துலங்கவந்த சீலனும் (பக)

இரவு ஏழு மணிக்குத் தூக்கில் இடுவதற்கொரு சட்டமா
இறந்தவர் பிணத்தை ரவி நதியில் விட இவர் இஷ்டமா—
வெந்தும் வேகாமல் இருந்த பிணங்களை
வேட்டை செய்த தரசாங்கமே
வெட்கங் கெட்டே துக்கப்பட்டால்
வீரர்கள் பழி நீங்குமோ (பக)

இது ஒரு தேசபக்தனின் ஜீவிய லட்சிய முழக்கப் பாடலாய் ஒலிக்கிறது.

(நந்தனர் சிதம்பரம் போகாமல் இருப்பேனே என்ற மெட்டு:)

செஞ்சுருட்டி—ஆதி.

சுதந்திரம் இல்லாமல் இருப்பேனே— வெறும்
சோற்றுக்கு உடல் சுமந்து மரிப்பேனே—நான் (சுத)

விடுதலை யடையாமல் விடுவேனே—என்னை
விற்று உடலை வளர்த்துக் கெடுவேனே—நான் (சுத)

மானத்தைப் பெரிதென்று மதிப்பேனே—அன்றி
மாற்றார்க்கு உழைத்துடலை வளர்ப்பேனே—நான் (சுத)

தொழுதுடல் சுகிப்பதைத் தொலேப்பேனே—என்றும்
தொழும்பனென்று பெயர் எடுப்பேனே—நான் (சுத)

பயமின்றித் தருமத்திற்கு உழைப் பேனே—பெரும்
பாபங்கள் பல செய்து பிழைப்பேனே—நான் (சுத)

ஞான சுதந்திரத்தை அடைவேனே—இன்னும்
வீணுக்கு உழைத்தடிமை தொடர்வேனே—நான் (சுத)

1856ம் ஆண்டு, சிப்பாய் புரட்சியை அடக்கி ஆங்கிலேயர் ஆட்சி இந்தியா முழுவதும் வேரூன்றிப் பரவுவதற்குத் திட்டமிட்ட காலம் அன்று. இங்கே ஆங்கில ஆட்சியின் ராணுவத் தளபதியாய் இருந்த ஜனரல் நீலன் என்பவன் செய்த கொடுமைக்கு அளவே இல்லே. வட இந்தியாவில் நூற்றுக்கணக்கான கிராமங்களேச் சூறையாடினன்; தீயிட்டுக் கொளுத்தினன். கண்ணெதிரே கண்ட மக்களேயெல்லாம் கொன்று குவித்தான். சாலே மரங்களின் கிளேகள்தோறும் பிணங்களேத் தொங்கவிட்டான். நூற்றுக்கணக்கான பிணங்களேக் குழியில் தள்ளி பெட்ரோல் ஊற்றி எரி மூட்டினன். அத்தகைய கொடியவனுக்குப் பிற்காலத்தில் ஆங்கில ஆட்சி சென்னே மௌண்ட்ரோட்டில், இன்று அண்ணு சிலே இருக்கும் இடத்தில் சிலே நிறுத்தி விழாக்கொண்டாடியது. அந்தச் சிலேயை அகற்ற வேண்டுமென்று அந்தக் காலத்திலேயே தேசியத் தலேவர்கள் எல்லோரும் கிளர்ச்சி செய்தார்கள்.

அந்தக் கொடுங்கோலனின் சிலேயை அகற்றவேண்டும் என்ற கிளர்ச்சிக்கு ஆதரவாக அன்று நாடக மேடைகள் தோறும் ஒரு பாடல் முழங்கியது. மதுரை பாஸ்கரதாஸ் இயற்றிய அப் பாடல்தான் இது.

(பாட்டு)

கெருவம் மிகுந்த நீலன்—மகாக் கேவலக் கொடுங்கோலன்—
அவன்
உருவத்தை இந்த ஞாலம் உடைத் தெறிவது தான் சீலம் (கெ)

தருமம் மிகுந்த சென்னையில்—சண்டாளனுன நீலனின் சிலை
நிரந்தரமாய் நிற்பதோ- இன்னிலையை நாம சகிப்பதோ –(கெ)

(தொகையரு)

ஆயிரத்தி எண்ணூற்றி ஐம்பத்தாரும்
ஆண்டு ஜூன்மாதம் நான்காம் தேதி
ஸ்ரீ காசிக் கினர்ச்சிக்குப்பின் ஜெனரல் நீலன்
இரத்த வெறித்திமிர் மீறியே
தூயகுணச் சீக்கியர் வாழ் கிராம மெங்கும் வெள்ளைத்
துருப்புக்கள் தனை யேவியே
தாயென்றும் சேயென்றும் தள்ளாத கிழவரென்றும்
தயவு தாட்சண்ய மின்றியே
தாக்கிப் பல நூறு உயிர்களைப் போக்கிப்
பலபேர் உடலைச் சாலை மரக்கிளைகள் தோறும்
தூக்கிலிட்டே மாட்டித் தொங்க விட்டும் பலரைத்
துரத்தித் துரத்திக் கொன்றும்
தீக்கிரையாய் ஆக்கிச் செல்லும் திசையனைத்தும்
பிணக்காடாய்ச் செய்தான்—அந்தப்
போக்கிரிக்குச் சிலை யெடுத்துப் போற்றுவதை இந்தியர் நாம்
பொறுக்கலாமோ —

(பாட்டு)

தணியாக் கொலை வெறி கொண்டவன்—
தயை தாட்சண்யம் இல்லாதவன்
மனிதாபிமான மற்றவன் பல மக்கள் உயிரைப் பறித்தவன்
துணிவோடு ஒன்று கூடுவோம் அவன்
துரோகச் செயலைச் சாடுவோம்
அநியாயக்காரன் சிலைதனை அடியோடு
நொறுக்கிப் போடுவோம் (கெ)

குறிப்பு :—நீலன் சிலை எதிர்ப்புப் போராட்டம் தமிழக மெங்கும் நெடுநாள் நடந்தும், அன்று சென்னை மாநிலத்தி லிருந்த ஜஸ்ட்டிஸ் கட்சி ஆட்சி அந்தச் சிலையை அகற்ற முன்வரவில்லை. பிறகு 1937ம் ஆண்டு ராஜாஜியின் தலைமை யில் அமைந்த காங்கிரஸ் ஆட்சி, ஒரே இரவில் அந்தச் சிலையை அப்புறப்படுத்திப் பொருட்காட்சி நிலையத்தில் சேர்த்தது.

சுதந்திரப் போராட்டம் உச்சக் கட்டத்தில் இருந்த அக்காலத்தில், "வந்தே மாதரம்' என்ற கோஷம் தேச பக்தர்களுக்குத் தாரக மந்திரமாகப் பயன்பட்டது. பிரபல வங்காள நாவல் ஆசிரியர் பங்கிம் சந்திரர் எழுதிய 'ஆனந்த மடம்' என்னும் நாவலில் வரும் ஒரு பாடலின் முதல் அடி தான் "வந்தே மாதரம்" என்னும் கோஷம். பிறகு அந்தப் பாடலே, காங்கிரஸ் மகாசபையின் தேசிய கீதமாக ஏற்றுக் கொள்ளப்பட்டது. தேசபக்தர்கள் ஒருவரை ஒருவர் சந்திக் கும் போதெல்லாம், வந்தே மாதரம் என்னும் கோஷம் எதிரொலிக்கும். அன்றைய அன்னிய ஏகாதிபத்ய ஆட்சி வந்தே மாதரம் என்று கோஷிப்பதே தேசத் துரோகக் குற்றம் என்று பிரகடனம் செய்து, பல்லாண்டுகள் சிறைப் படுத்திச் சித்ரவதைசெய்வதுவழக்கமாயிருந்தது அத்தகைய அடக்குமுறைக் கொடுமைகள் அமுலில் இருந்த அக்காலத் திலேயே, தேசபக்தி மிக்க நடிகர்கள் பலர், ஸ்பெஷல் நாடக மேடைகள் தோறும், வந்தேமாதரம் என்ற கோஷம் அமைந்த பல பாடல்களை, போலீசாரின் அடக்கு முறைக்கும் அஞ்சாமல் பாடிப் பொதுமக்களின் உள்ளங்களில் தேச பக்திக் கனலை மூட்டி வந்தனர் என்பது, நன்றியுள்ள தேச பக்தர்கள் என்றும் போற்றத் தக்கதாகும். அத்தகைய பாடல்களில் என் நினைவில் உள்ள இரண்டு பாடல்களை மட்டும் இங்கே எடுத்துச் சொல்லலாமென்று நினைக்கிறேன்.

பாடல்—1:

"வந்தே மாதரமே—வாழ்வுக்கோர் ஆதாரமே— (வந்)

சந்தேக மில்லாமலே சார்வோம் சகோதரமே— (வந்)
இந்து முஸ்லீம் கிருஸ்துவர்கள் என்னும் மதபேதமே
இந்தியர்கள் ஒற்றுமையை மாய்த்திடும் அநீதமே
சந்ததம் சிந்தையில் வைத்தால் போதுமே—இதைச்
சற்றேனும் மறந்தால் அபவாதமே
எந்த நாளும் எல்லோரும்
இணைந்தே சொல்லிப்பாரும்
வந்த யின்னல்கள் தீரும்
மனத்தில் இன்பம் சேரும்— (வந்)

மந்திரமாகும் மகாத்மா காந்தியின் சொற் போதமே
மாபெரும் சுதந்திரம் வழங்கிடும் நல் வேதமே
சுந்தரத் தமிழின் சங்க நாதமே
சுதந்திரம் வழங்கிடும் சங் கீதமே
எந்த நாளும் எல்லோரும்
இணைந்தே சொல்லிப் பாரும்
வந்தயின்னல்கள் தீரும்—மனத்தில் இன்பம் சேரும் (வந்தே)

பாடல்:—2

வந்தே மாதரம் என்னுங்கள்—சுய ராஜ்யம்
வந்தே முடிந்த தென்னுங்கள்—எல்லோரும் (வந்தே)

சந்தேகம் சற்று மின்றிச் சந்ததம் காந்தி சொற்படி
சிந்தை துணிவுகொண்டு இந்தியரெல்லாம் திரண்டு
(வந்தே)

எல்லோரும் ஒன்று சேரணும்—வெள்ளையனை
எதிர்த்து விரட்டித் தீரணும்— இந்தியர்கள்—(எல்லோரும்)

அல்லாகு அக்பரென்று சொல்லியே முழக்கணும்
அன்னை பாரத நாட்டின் அடிமையை நீக்கணும்— (வந்தே)

(நடைச் சொல்)

குல்லா வைத்தாகணும் கொடி பறந்தாகணும்
கூசா தெல்லோரும் கதர்க் கட்டியேதான் ஆகணும்
கல்லாமை இல்லாமை இல்லா தொழிக்கணும்
காங்கிரசில் சேர்ந்தே நம் கடமையைச் செய்யணும்
(வந்தே)

குறிப்பு :— தென்னுட்டுத் திலகரென்றும், கப்பலோட்டிய தமிழரென்றும் போற்றப்பெறும் திரு. வ. உ. சிதம்பரம் பிள்ளை அவர்களுக்கு "வந்தே மாதரம் பிள்ளை" என்பதே சிறப்புப் பெயராக அமைந்திருந்தது, சிந்தனைக்குரிய செய்தியாகும்.

தமிழ்நாட்டில் ஐம்பது அறுபது ஆண்டுகளுக்கு முன், எத்தனையோ நிரந்தர நாடகக் குழுக்கள் இருந்தன. என்ருலும், எண்ணிக்கையில் அவைகளைவிட அதிகமாக ஸ்பெஷல் நாடகங்களே அதிக அளவில் நடைபெறுவது வழக்கம். அவைகளிற் பெரும்பாலும் நந்தனர், கோவலன் வள்ளிதிருமணம் ஆகிய நாடகங்களே அதிகம். மேற்கண்ட நாடகங்களில் பாத்திரங்கள் மிகவும் குறைவாக இருப்பதே காரணம். நான் மேலே பாடிய பாடலில் மெட்டு, நந்தனர் நாடகத்தில் சிதம்பரம் போகாமல் இருப்பேனே என்ற பாடலைத் தழுவியதாகும்.

அடுத்து அடிக்கடி நடைபெறும் வள்ளிதிருமணம் நாடகத்தில், வள்ளி நாயகியாக நடிக்கும் பெண் தினைப் புனக்காவல் செய்யும் காட்சியில் தினைப்பயிரைத் தின்ன வரும் பறவைகளைக் கையில் கவண் வைத்துக்கொண்டு ஆலோலம் பாடி விரட்டுவதாக அமையும் பாடலில் பறவைகளை இழித்துப் பேசி விரட்டும் பாவனையில் எத்தனை லாவகமாக நம்மை அடிமைகொண்ட வெள்ளையர்களைப் பறவைகளுக்கு உவமை காட்டிப் பாடுவதன் மூலம் மக்களுக்குச் சுதந்திரவேட்கையை மூட்டுகிருர் என்பதைப் பாருங்கள்.

ராகம்—சித்தரஞ்சனி; தாளம்—திஸ்ர ஏகம்.
வள்ளி ஆயலோட்டும் பாட்டு

வெள்ளை வெள்ளைக் கொக்குகளா
வெகுநாளாய் இங்கிருந்து
கொள்ளை யடித்தீர்களா ஆலோலங்கடிச் சோ—இனி
கோபம் வரும் போய்விடுங்கள் ஆலோலங்கடிச்சோ

காந்தி மகத்துவத்தால் கதிர்கள் விளைந்து இங்கே
சாய்ந்து கிடக்குதென்று ஆலோலங்கடிச்சோ—அதைத்
தட்டிப்பறிக்க வந்தீரோ ஆலோலங்கடிச்சோ

இந்தியாவைக் கொள்ளையிடும் இங்கிலாந்துப்பட்சிகளா
சொந்த நாட்டைத் தேடிப் போங்க ஆலோலங்கடிச்சோ—
இனியும்
சுரண்டலைச் சகிக்கமாட்டோம் ஆலோலங்கடிச்சோ

இந்தப் பாடலின்மூலம் புராணகாலத்திய வள்ளி பறவைகளை மட்டும் விரட்டவில்லை, இந்திய நாட்டின் சுதந்திரத்தையும், செல்வத்தையும் கொள்ளையிட வந்திருக்கும் வெள்ளையர்களையும் கவண்வீசி விரட்டுகிறாள். இது நாடக இலக்கணத்திற்குப் பொருந்துமா, என்றெல்லாம் அந்தக் கால நடிகர்களோ ரசிகர்களோ நினைப்பதில்லை. மாறாக சுதந்திர உணர்ச்சியின் காரணமாக, ரசிகர்கள், உற்சாகத்துடன் கைதட்டி ஆரவாரம் செய்து, மீண்டும் மீண்டும் ஒன்ஸ்மோர் கேட்பார்கள். இந்த உற்சாகம் நகைச்சுவை நடிகனுக்கும் ஏற்படும். அவன் வெள்ளையர்களுக்குத் துணைபுரியும் கறுப்பர்களை காக்காய்க் கூட்டத்துக்கு உவமைகாட்டிப் பாடுவான்.

பூமி பாலகதாஸ் எழுதிய அந்த அற்புதமான பாடலைப் பாருங்கள்.

சிந்துபைரவி—ஆதி

காக்கா காக்கா கடைகெட்ட காக்கா
காக்கரட்டைக் காயைப்போலே மூக்கெடுத்த காக்கா (கா)

ஒங்க, வீட்டுமேலே கடலுண்டு காக்கா—அது
வெள்ளைக் கொக்கு செய்த மாயம் காக்கா—மேல்
நாட்டு மோகங்கொண்ட லையும் காக்கா—சொந்த
நாடடுச் சகோதரரைக் காட்டிக் கொடுத்துவரும் (கா)

காத்தாய் பறக்கிருயே காக்கா—மகாத்மா
காந்திசொன்னபடிகேளு காக்கா—வந்த
மாற்ருனுக் கிடங்கொடுத்த காக்கா—
மண்டையிலே மூளையின்றி
சண்டையிட்டுக் கெட்டழியும் (கா)

எஸ். எஸ். விஸ்வநாததாஸ் அவர்கள் நடிகராக மட்டு மின்றி, மிகச் சிறந்த தேசபக்தராகவும் இருந்தார். அவர் நடித்த நாடகங்களில் எல்லோரையும்போல் வெல்வட் ஜம்கி உடைகளை அணியாமல் கதர் உடைகளையே தரித்தார். இவர் மேடையில் தோன்றும் போதெல்லாம் மக்கள் மகிழ்ச்சி ஆரவாரம் செய்து தேசியப் பாடல்களைப் பாடுமாறு கேட் பார்கள். போலீசார் குறுக்கிட்டுத் தேசியப் பாடல்களைப் பாடக்கூடாதென்று தடைவிதிப்பார்கள். தடையை மீறித் தேசியப் பாடல்களைப் பாடி அடிக்கடி தண்டனைபெற்றுச் சிறைபுகுவதும், விடுதலையானதும் மீண்டும் பாடுவதும் சிறைக்குப் போவதும் வழக்கமாகிவிட்டது. அவர் மேடையில் பாடியவை தான் அடுத்து வரும் பாடல்கள்.

பாடல்—பூமி பாலகதாஸ். பாடியவர். எஸ். விஸ்வநாததாஸ்

ஆங்கிலப் பேய்களெல்லாம் திரண்டு கொண்டாடுது
லண்டனிலே
ஓங்கும் சுயாட்சிப் படைகண்டு திமிர்வெறி ஏறுது
மண்டையிலே (ஆங்)

டயரென்ற பேர்படைத்த ஒரு பேய் டம்பமாய்ப் பேசுதங்கே
பயரென்ற உத்திரவை சர்ச்சில்பேய்ப் போட்டுமிரட்டு
திங்கே (ஆங்)

லாயிட்ஜார்ஜ் எனும் ஒருபேய் லண்டனை
ஆட்டிப் படைக்குதங்கே
பாரெட்டுத் திக்கும் போற்றும் மகாத்மாவைப்
பார்த்து நடுங்குதிங்கே
வந்தே மாதரமென்னும் பேரொலி
வானைப் பிளக்குது பார் அந்த
மந்திரத்தைக் கேட்டு வெள்ளைப் பேய்
மருண்டு ஓடுது பார் (ஆங்)

எஸ். எஸ் விஸ்வநாததாஸ், வசந்தா—ஆதி.

கதர்க் கப்பல் கொடி தோணுதே
கரம் சந்த்ர மோகனதாஸ்
காந்தி இந்தியா சுதேச (கதர்)

அதற்கப்பால் ஞானஹாசம், அதிலே பாரதவாசம்
இதற்குள் ஜீவப்ரகாசம் இனி நமக்கு சந்தோஷம் (கதர்)

மானிடச் சிப்பிக்குள்ளே மகாத்மா ஓர் முத்துப் போலே
ஞானவடிவம் கொண்டு நமைக் காக்க வந்ததாலே (கதர்)

விஸ்வநாததாஸ் சவரத்தொழிலாளர் வகுப்பைச் சேர்ந்தவர் என்ற பாவத்துக்காக, பல நடிகையர் அவருடன் இணைந்து நடிக்க மறுத்த காலமும் ஒன்று உண்டு. சுப்ரமணியர் வேடத்தோடு மயில்வாகனத்தில் அமரக் கூடாது என்றுகூடச் சில ஊர்களில் உயர்ஜாதி வெறியர்கள் கலவரம் செய்தனர். ஆனல் இத்தடைகளையெல்லாம் உணர்ச்சிமிக்க தேசியத்தொண்டர்கள் தகர்த்தெறிந்தனர். அடுத்துவரும் பாடலும் அவர் அடிக்கடி மேடையில் பாடியது தான்.

செஞ்சுருட்டி—ஆதி

கொக்குப் பறக்குதடி பாப்பா—அதன்
குறிப்பை உணர்ந்து கொள்வாய் பாப்பா—வெள்ளை (கொக்)

கொக்கென்ருல் கொக்கு —நம்மைக்
கொல்ல வந்த கொக்கு—இங்கே

எக்காளம் போட்டு நாளும்
ஏய்த்துப் பிழைத்து வாழும்

அக்கரைச் சீமை விட்டுவந்து கொள்ளை
அடித்துக் கொழுக்கும் வெள்ளைக் கொக்கு (கொக்கு)

கொந்தள மூக்குடைய கொக்கு—அது
குளிர்பனிக் கடல் வாசக் கொக்கு

அந்தோ பழிகாரக் கொக்கு—நம்மை
அடக்கி ஆளுதடி பாப்பா (கொக்கு)

தேம்ஸ் நதிக்கரையின் கொக்கு—அங்கு
தின்ன உணவில்லாத கொக்கு—மது

மாம்ச வெறிபிடித்த கொக்கு—நமது
மக்களை ஏமாற்ற வந்த கொக்கு—வெள்ளைக் (கொக்கு)

ஜாதியில் இழிந்தவர் என்ற காரணத்திற்காக, எந்த மயில் வாகனத்தில் அமரக்கூடாதென்று ஒருகாலத்தில் உயர் ஜாதி இந்துக்கள் தடுத்தார்களோ, அதே மயில்வாகனத்தில் சுப்ரமணியர் வேடத்தோடு அமர்ந்து பாடும்போதே சென்னை ராயல் தியேட்டரில் 1940 ஆம் ஆண்டு டிசம்பர் மாதம் 31 ம் நாள் மாரடைப்பினுல் அந்தப் புனித தேசபக்தரின் ஆவி பிரிந்தது. மறுநாள் அதே முருகன்வேடத்தோடு அதே மயில் வாகனத்தில் அலங்கரித்து அமர்த்தி ஊர்வலமாகச் சென்ற போது, கே.பி சுந்தராம்பாள், கே. எஸ். அனந்தநாராயண ஐயர் போன்ற பல நூறு நடிக நடிகையர்களும், சத்திய மூர்த்தி ஐயர் போன்ற தலைவர்களும் கலந்துகொண்டு அஞ்சலி செலுத்தினர்.

நாடகமேடைகளில் தேசியப்பாடல்களைப் பாடுவதைப் போல் நாடகத்தில் வரும் பாத்திரங்களும்கூடச் சில பாடல்களைப் பாடுவார்கள் பார்ஸி கோவலன், சங்கீதக் கோவலன், தேசீயக் கோவலன், என்றெல்லாம் நடிகர்களின் திறத்திற்கேற்ப விளம்பரம் செய்வார்கள். அதற்குத் தக்க

வாறு நாடகம் காட்சிச் சிறப்பும் சங்கீதச்சிறப்பும், தேசியச் சிறப்பும் மிக்கதாக அமையும். தேசியக் கோவலன் என்று விளம்பரம் செய்வோர் கதர் உடைகளைத் தரித்து, சமயத்திற்கேற்ற முறையில் தேசிய விடுதலை உணர்வைத் தூண்டும் வகையில் உரையாடல்களும் பாடல்களும் இருக்கும். இதோ சான்றுக்கு ஒரு பாடல்.

மாதவி பாட்டு—செஞ்சுருட்டி; மிஸ்ரஏகம்

வாங்கித்தரவேண்டும் எனதாசை மணவாளரே (வாங்)

பரதேச உடைநீக்க பாரதமக்களைக் காக்க—நமது
பாட்டி நூற்ற ராட்டின் நூலில்
பேட்டுப் போட்ட சீட்டி வாங்கித் (தர)

முந்தானை முகப்பினிலே மோதிலால் பெயருமிட்டு
முத்துசாமிச் சீடன் மெச்சிப் பாடுங் கதருடை (வாங்)

பரதேச உடையை நீக்கவும், பாரத மக்களைக் காக்கவும் தனக்குக் கதர்ப்புடவை, அதுவும் முந்தானையில் மோதிலால் பேர் போட்ட புடவை வேண்டுமென்று கேட்கிறாள்: யாரிடம்? கோவலனிடம் மாதவிகேட்கிறாள்! இது சரிதானா—காலப் பொருத்தம் உண்டா...என்பதைப் பற்றியெல்லாம் இதைப் பாடுகின்ற நடிகைக்கோ கேட்கின்ற ரசிகர்களுக்கோ தெரியாதென்றுபொருள், இல்லவேஇல்லை அடிமைப்பட்டுச் சோர்ந்து கிடக்கும் மக்களுக்குச் சந்தர்ப்பம் கிடைக்கும் போதெல்லாம் தேசிய எழுச்சியைத்தூண்டவேண்டும் என்ற நன்னோக்கோடுதான் நாடக இலக்கணத்திற்குப் பொருத்தமற்ற இத்தகைய தவறுகளைச் செய்தார்கள், அக்கால நடிக நடிகையர்கள். இத்தகைய அசம்பாவிதங்களை யெல்லாம் மனத்திற்கொண்டுதான் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் சிலப்பதிகாரத்தைச் சிதைத்து விட்டார் என்ற குற்றச் சாட்டும் எழுந்தது, புலவர்கள் வட்டாரத்தில்,

அக்காலத்திய நகைச்சுவை நடிக மேதைகள்

சுமார் ஐம்பது அறுபது ஆண்டுகளுக்கு முன் தமிழ் நாடக மேடை புராண, இதிகாச, இலக்கிய சர்ச்சைகள் புரியும் தர்க்க வியாக்யானப் போர்க்களமாகவே திகழும். பி. எஸ். வேலுநாயர், எம்.ஜி. நடராஜபிள்ளை, ஒரடி முத்துவேல் பிள்ளை, பைரவ சுந்தரம் பிள்ளை, கே. சீனிவாச பிள்ளை, கே. எஸ். அனந்த நாராயண ஐயர், வி. பி. ஜானகி அம்மாள், பாலாமணி அம்மாள், பி. ராஜாம்பாள், தாணு வாம்பாள், போன்ற இன்னும் எத்தனையோ அறிஞர்கள், தர்க்க வாதத்தில் ஒருவரை ஒருவர் விஞ்சும் திறம் படைத்த மேதைகளாய் விளங்கினர்.

ஆனால், அத்தகைய அறிஞர்கள் கூட அஞ்சும் வண்ணம், தர்க்கவாதத்திறம் படைத்த நகைச்சுவை நடிக மேதைகள் பலர் தமிழகத்தில் இருந்தனர்.

இவர்களில் குறிப்பிடத் தக்கவர்கள், திருவையாறு குப்புசாமி சாஸ்திரிகள், அறந்தாங்கி ஆத்மலிங்கம் பிள்ளை வலங்கைமான் ரெங்கசாமிபிள்ளை எம்.ஆர். சுப்ரமணிய முதலியார், எல். நாராயணராவ், சி எஸ். சாமண்ணு ஐயர், ஸ்ரீ வைகுண்டம் துரைசாமி பிள்ளை, பி.எஸ். வேலுப்பிள்ளை, பபூன் சங்கர ஐயர், விகடப் பக்கிரி, காளி. என். ரெத்தினம் எம்.ஆர். சாமிநாதன், கே.எஸ். சாமிநாதன், என்.எஸ். சண்முகம், க்ளவுன் சுந்தரம் பிள்ளை போன்ற இன்னும் எத்தனையோ நகைச்சுவை நடிக மாமேதைகள் பலர், தமிழ் நாடக மேடையை அலங்கரித்து வந்தனர்.

இவர்கள் ஏதேனும் ஒரு பொருள் பற்றித் தர்க்கவாதம் செய்யத் தொடங்கிவிட்டால், நேரம்போவதே தெரியாமல், மக்கள் மகிழ்ச்சியில் திளைத்து, கைதட்டி ஆரவாரம் செய்து, ரசிப்பார்கள்.

இந்த வரிசையில், கடைசியில் தோன்றித் திரைப் படத் துறைக்கு வந்தவர்தான் கலைவாணர் என். எஸ். கிருஷ்ணன்.

இவர்கள் அத்தனை பேரிடமும் பழகியும், உடன் நடித்தும் அனுபவம் பெற்றுத்தான் கூறுகின்றேன்; இனி அத்தகைய மாமேதைகளைத் தமிழ்நாடக அரங்கில் காணும் நாள் எந்நாளோ? என்ற ஏக்கப் பெருமூச்சுத்தான் எழுகின்றது!

தெலுங்கு நாடகங்களும் ஆசிரியர்களும்

1891-ம் ஆண்டு சென்னையில், பெல்லாரி கிருஷ்ணமாச் சார்லு என்னும் வழக்கறிஞர் நடத்திய நாடகங்களைக் கண்டு, பம்மல் சம்பந்தனுருக்கு நாடகப் பற்று மிகுந்ததும், சுகுணவிலாஸ் சபாவின் தோற்றமும் குறித்து முன்பே சொன்னேன்.

இதற்குப்பின் தெலுங்கில் பல நாடகக்குழுக்கள் தோன்றின. பெரும்பாலும் புராணநாடகங்கள்தான்;வசனத் திற்குப்பதில் எல்லாம் பத்தியங்கள்தான் நிறைந்திருக்கும்.

இருபதாம் நூற்றாண்டுக்குப்பிறகுதான் தெலுங்கு நாடக மேடையிலும் மறுமலர்ச்சி தோன்றலாயிற்று.

கந்துகூரி வீரேசலிங்கம் பந்துலு, பானுகெண்டி லட்சுமி நரசிம்மராவ், குரஜாட அப்பாராவ், ஆசுகவி திருப்பதி வெங்கடகவிலு, வேதம் வெங்கடராய சாஸ்திரி, பெல்லாரி ராகவாச்சார்லு, பலிஜேபல்லி லட்சுமிகாந்தகவி, நீதிபதி ராஜமன்னார் ஆகியோர் புதுமையும் புரட்சியும் மிக்க பல நாடகங்களை யாத்தளித்து, தெலுங்கு நாடக உலகை உயர்த் தினார்கள்.

திரைப்படத்துறையில் வெற்றிகண்ட, அர்த்தங்கி ஸ்ரீராமமூர்த்தி, பாருபல்லி சுப்பாராவ், வேமூரி கக்கையா, எடவல்லி சூரியநாராயணா, கே. ரகுராமய்யா, சி.எஸ்.ஆர்., கே. ராமநாத சாஸ்திரி, பி.வி. சுப்பாராவ், ஆர். நாகேஸ்வர ராவ், பி. கண்ணாம்பா, ஸ்ரீரஞ்சனி, ராமதிலகம், காஞ்சன மாலா, அஞ்சலிதேவி, சூரியபாபு, மிர்ஸாபூர் கிருஷ்ண

வேணி ஆகியோர் அனைவரும் நாடகத்திலிருந்து திரைப்பட உலகினுக்கு வந்து வெற்றி பெற்றவர்களே ஆகும்

கேரளத்தில் நாடகம்.

சுமார் 50 ஆண்டுகளுக்கு முன், எஸ்.ஆர். ஜானகி அம்மாள் கம்பெனியில் நானும் ஒரு நடிகனாக இருந்தேன். அந்நாடகக் குழு கேரளாவில் நாடகம் நடத்தியபோது கண்ணனூர் என்ற ஊரில் முற்றிலும் மலையாளிகளே நடித்த கோவலன் நாடகம் ஒன்றைக் கண்டேன். அந்த நாடகத்தில் நடிகர்கள் பாடிய பாடல்கள் முழுவதும் சுவாமிகளின் பாடல்களாகவே இருந்தன. ஆனால் தமிழ்ப்பதங்களின் இடையே சில மலையாளச் சொற்களும் விரவியிருந்தன. உதாரணத்திற்கு என்நினைவில் உள்ள ஒரு பாடலின் சில வரி களைச் சொல்லுகிறேன்.

மலையாளக் கோவலன் பாடல்

கழுத்தில் விழுந்த ஆரங் கழட்டானும் பாடில்லா
காரண மெந்தோ ஞான் அறிஞ்ஞுயுடா
கத்திப் பிச்சாட்யிம் வாளும் பொட்டிச்சிப் போயி
காரணமெந்தோ ஞான் அறிஞ்ஞுயுடா
கைலாச வாசா கருணச் செய்யனே—இதைக்
கத்தறிக்கு தெங்ஙனே ஈ சமயத்தில் (கழுத்தில்)

இந்நாடகத்தைக் கண்ட தமிழ் நடிகர்களாகிய நாங்கள் பல்லாண்டுகள் இதைப் பாடிப்பாடிச் சிரிப்பது வழக்கம். ஆனால் இன்றைய மலையாள நாடகக் கலைஞர்கள்—நம் முடைய நாடகக் குழுக்கள் நடத்தி வரும் கோமாளிக் கூத்துக்களைக் கண்டு சிரிக்கின்றனர்!

ஆம்; அந்த அளவுக்கு மலையாளத்தில் புதுமையும் புரட்சியும் மிக்கதாக நாடகக்கலை வளர்ந்திருப்பதைக் கண்டு நாம் வெட்கப்படவேண்டும்.

சிலப்பதிகாரம், வஞ்சிக்காண்டத்தில் பறையூர் கூத்தச் சாக்கையன் என்று கூறப்படுவதுதான், இன்று பரவூர் என்று வழங்கப்படுவதாகவும், அங்கே இன்றும் கூத்தர்களின் குழுக்கள் இருப்பதாகவும், மலேயாளப் பேராசிரியர் திரு.எஸ்.கே. நாயர் அவர்கள் கூறுகின்றார். கி.பி. எட்டாம் நூற்றாண்டில் சேரமான்பெருமாள் குலசேகர ஆழ்வார் கூடியாட்டம் என்ற ஒரு நாடக அமைப்பை ஏற்படுத்திய தாகவும், இதில் சாக்கியார், மங்கையார், ஞங்கியார் ஆகிய மூன்று பிரிவினரும் சேர்ந்து ஆடும் நாடகத்திற்குக் கூடி யாட்டம் என்ற பெயர் வழங்குவதாகவும், இவை கோயில் களில் உள்ள கூத்தரங்கங்களில் நடைபெற்றதாகவும் அறிகின்றோம்.

சுபத்திரா தனஞ்சயம்—தபதி சம்வரம்—ஆகிய இரு நாடகங்களைக் குலசேகர ஆழ்வார் வடமொழியில் அமைத்துத் தந்ததாகவும், இதன் அடிப்படையில்தான், கிருஷ்ணாட்டம், இராமன்ஆட்டம், கதகளி ஆகியவை தோன்றியதாகவும் அறிகின்றோம்.

கேரளத்தில் கிருஸ்துமதம் பரவியபின், சில பைபிள் கதைகளைக் கதகளி ரூபத்தில் அமைத்து, சவுட்டுநாடகம் என்னும் பெயரில் நடத்தி வந்தனர்.

ஆனால் இன்று மலேயாளத்தில் நாடகம் மிக முன்னேற்ற மடைந்திருப்பதை மறுப்பதற்கில்லை.

சமூகநாடகங்களும், மறுமலர்ச்சி நாடகங்களும் புரட்சி, சீர்திருத்தம், சுதந்திர இயக்கம், சமத்துவம் ஆகிய முன்னேற்றப்பாதைகளில் இன்று மலேயாள நாடக ஆசிரியர் களாகிய சி. ஐ. தாமஸ், புரொபசர் திரு என். கிருஷ்ண பிள்ளை, தகழி ஜி. சிவசங்கரன் பிள்ளை, தோப்பில் பாசி ஆகிய முற்போக்கு எழுத்தாளர்களின் புதிய படைப்புக்களால் இன்றைய மலேயாள நாடகக்கலேயை மிக உன்னதநிலைக்கு உயர்த்தியுள்ளன என்ற உண்மையை மறுக்கமுடியாது.

கன்னடத்தில் நாடகம்

மராத்தி, இந்தி, வங்கம், ஆந்திரம் போன்று, கன்னட மாநிலத்தில் நாடகம் தீவிரவளர்ச்சியடையாது போயினும், பரவலாக ஆங்காங்கு சிறுசிறு குழுக்களாகப் பெரும்பாலும் புராண இதிகாசக்கதைகளே நாடகமாக நடிக்கப் பெற்றன.

இவற்றுள் சிறப்பாகக் குறிப்பிடப்பெறும் நாடக சபைகள், கிராட்டி வெங்கோபராவ் கம்பெனி, ராகவேந்திர ராவ் கம்பெனி, குப்பி வீரண்ணு கம்பெனி ஆகியவையாகும்.

குப்பி வீரண்ணு அவர்களின் நாடகக்குழு சென்ற 1930, 31ஆம் ஆண்டுகளில் தமிழகத்தில் முக்கிய நகரங்கள் பல வற்றில் நாடகங்கள் நடத்தினுர்கள். கும்பகோணத்தில் மகா மகத் திருவிழாவின்போது கன்னையா கம்பெனி, சீனிவாச பிள்ளை கம்பெனி, மதுரை ஒரிஜினல் பாய்ஸ் கம்பெனி, குப்பி வீரண்ணுகம்பெனி, இவற்றிற்கிடையே பல ஸ்பெஷல் நாடகக்குழுவினர்கள், இப்படி எங்கு பார்த்தாலும் ஒரே நாடக மயமாக இருந்தன, அப்போது நான் குப்பிவீரண்ணு அவர்களின் நாடகங்கள் சிலவற்றைப் பார்த்திருக்கிறேன். குறிப்பாக சதாரம் நாடகம். இங்கே திருடன் வேடம் வேறு முறையில் பிரபலமாக இருந்ததால் குப்பி சதாரம் எடுபட வில்லை. மற்றும் தமிழ் நாடகங்களின் வளர்ச்சி மிகமிக உச்ச நிலையில் இருந்ததால் குப்பி கம்பெனியாரின் நாடகங்கள் தோல்வியையே கண்டன என்று கூறலாம். 1940ம் ஆண்டு வாகில் தஞ்சையில் திரு.பி.ஆர். பந்துலு அவர்கள் சில நண்பர்களுடன் கன்னட நாடகக்குழு ஒன்றைத் தொடங்கிப் பல புராணநாடகங்களையும், சம்சாரநெளகா என்ற சமூக நாடகத்தையும் நடத்தினுர். இந்தக் குழுவும் நீண்டநாள் நடைபெறமுடியாமல் விரைவில் நிறுத்தப்பட்டுவிட்டது. ஆனுல் நமது நவாப் ராஜமாணிக்கம் அவர்களின் நாடகக் குழுவினர் கன்னட நாட்டில் மூன்ருண்டுகளுக்கு மேல் தொடர்ந்து நாடகம் நடித்து வெற்றிக்கொடி நாட்டினர் என்பது நமக்குப் பெருமை சேர்க்கும் செயலாகும்.

தமிழ் நாடகக் கலையின் பொற்காலம்

இருபதாம் நூற்றாண்டு தொடங்கி, அரை நூற்றாண்டுகள் வரை தமிழ்நாடகக்கலையின் பொற்காலம் என்றே கூற வேண்டும்.

புகழ்பெற்ற பழம் பெரும் நடிகர்களின் எதேச்சாதிகார நாடகக்குழுக்களின் ஏகபோக ஆதிக்கங்கள் சிறிது சிறிதாகக் குறைந்து, கட்டுப்பாடும், ஆசிரிய முக்கியத்துவமும், முறையான பயிற்சியும், உரிமையாளர்களின் கண்டிப்பான கண்காணிப்பும் உள்ள நாடகக் குழுக்கள் சிறுகச் சிறுகத் தோன்றலாயின.

ஒழுங்கும், கட்டுப்பாடும் நிறைந்த இத்தகைய குழுவினர் மக்களிடையே நல்ல செல்வாக்கும் மதிப்பும் பெறலாயினர்.

நாடகக்காரன், கூத்தாடி, ஒழுக்கமற்றவன் என்ற அவப்பெயர் கொஞ்சம் கொஞ்சமாக மறைந்து. நடிகர்களைக் கலைஞர்கள் என்று போற்றும் நிலை உருவானது.

இந்த நிலை உருவாவதற்கு எத்தனையோ பேர் காரணமென்றாலும், முதற்காரணமாக சங்கரதாஸ் சுவாமிகள், பம்மல் சம்பந்தனார், முத்துசாமிக் கவிராயர், ஏகை சிவசண்முகனார், கிருஷ்ணசாமிப் பாவலர், கந்தசாமி முதலியார் ஆகியோரையும்; இரண்டாவது காரணமாக நாடகக் குழுக்களின் உரிமையாளர்களாகவும் சிறந்த நிர்வாகத்திறம் பெற்றவர்களாகவும் இருந்த திருவாளர்கள் சி. கன்னையா, ஜெகந்நாத ஐயர், சச்சிதானந்தம்பிள்ளை, பக்கிரி ராஜா, சீனிவாசபிள்ளை, பழனியாபிள்ளை, சின்னையா பிள்ளை, டி.கே.எஸ். சகோதரர்கள், நவாப் ராஜமாணிக்கம் பிள்ளை ஆகியோரையும் சிறப்பாகக் குறிப்பிடவேண்டும். அக்காலத்தில் — மழைக்காலத்துக் காளான்களைப்போல் நூற்றுக்கணக்கான நாடகக்குழுக்கள் தோன்றின. நகரங்கள்

மட்டுமின்றிப் பட்டிதொட்டிகளெங்கும் நிறைய நாடகங்கள் நடைபெற்றன.

ஆனால், காலப்போக்கில் இவற்றுள் நிலைத்து நின்ற நாடகக் குழுக்கள் ஒரு சிலவேயாகும். அவற்றில் குறிப்பிடத் தக்கவை சி. கன்னையா கம்பெனி, ஜெகந்நாதய்யர் கம்பெனி மதுரை ஒரிஜினல் பாய்ஸ் கம்பெனி, சீனிவாசப்பிள்ளை கம்பெனி, டி. கே. எஸ். சகோதரர்களின் கம்பெனி, நவாப் ராஜமாணிக்கம் கம்பெனி இவைகளேயாகும்.

இக்குழுக்களில் நடிகர்களாயிருந்தவர்களில் பலர் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள், பம்மல் சம்பந்தமுதலியார், ஏகை சிவசண்முகம் பிள்ளை ஆகிய ஆசிரியர்களிடமோ, அல்லது அவர்களின் வழி வந்த மாணவர்களிடமோ பயிற்சி பெற்றவர்களாகும்.

அக்காலச் சிறுவர் நாடகக்குழுக்களில், ஐந்து அல்லது ஆறு வயதுடையவர்களைக் கூட நடிகர்களாக சேர்த்துக் கொள்ளும் வழக்கம் இருந்ததால், பல சிறுவர் பள்ளிக்கூடத்தையே பார்க்காதவர்களும், கையெழுத்துக்கூடத் தெரியாதவர்களும் கூட உண்டு. இவர்களுக்கு, அ, ஆ, முதல் ஆரம்பக்கல்வி தொடங்கிக் கல்வி கற்பிக்கவும், பொது அறிவைப் புகட்டவும், தனியாக ஆசிரியரை நியமித்திருந்தனர். மற்றும் சங்கீதப்பயிற்சிக்கும் நடனப் பயிற்சிக்கும் தனித்தனியே ஆசிரியர்கள் உண்டு. உலக அனுபவமும் இலக்கிய அறிவும் பெறுவதற்காக ஒவ்வொரு குழுவிலும் ஒரு சிறந்த நூலகமும் உண்டு.

இத்தகைய பயிற்சிகளின் காரணமாக எழுத்தறிவே இல்லாத தற்குறிகளாக நாடகக்குழுவில் சேர்ந்த பல சிறுவர்கள், பிற்காலத்தில் சிறந்த நடிகர்களாகவும், பாடகர்களாகவும், நாடகாசிரியர்களாகவும், மிகச்சிறந்த கவிஞர்களாகவும்கூட விளங்கினர்களென்பது வெறும் கட்டுக்கதையல்ல; நானறிந்த உண்மை.

உதாரணத்திற்குச் சிலரைமட்டும் சொல்கிறேன். இசக்கிமுத்துவாத்தியார், ஆதிமூலம் வாத்தியார், சுந்தர வாத்தியார், மாரியப்ப சுவாமிகள், சி, கன்னையா, எம். ஆர். ராதா, எம். எஸ். முத்துக்கிருஷ்ணன், டி. பாலசுப்ர மணியம், பி. டி. சம்பந்தம், கே. சாரங்கபாணி, டி. கே. எஸ். சகோதரர்கள், நவாப் ராஜமாணிக்கம், கே. பி. காமாட்சி, எஸ். ஜி. கிட்டப்பா சகோதரர்கள், கே. பி. கேசவன், பி. யு. சின்னப்பா, எம். ஜி. சக்ரபாணி, இன்றைய முதலமைச்சர் எம். ஜி. ஆர்., கே. ஆர். ராமசாமி, எஸ். வி. சுப்பையா, எஸ். வி. சகஸ்ரநாமம், காளி என் ரத்தினம், என். எஸ். கிருஷ்ணன், டி. எஸ். பாலையா, ஏ. பி. நாகராஜன், கே. எஸ். கோபாலகிருஷ்ணன் என்று இன்னும் எத்தனையோ பேர்களைச் சொல்லலாம். இந்தப் பட்டியலில், எதார்த்தம் பொன்னுசாமி பிள்ளையையும், என்னையும்கூடச் சேர்த்துக்கொள்ளலாம். ஆம், நானும் மூன்றும் வகுப்பு முற்றுப் பெறுவதற்கு முன்பே ஒன்பதாவது வயதிலேயே நாடகக்குழுவில் சேர்ந்தவன்தான்.

பனிரண்டு வயதில் ஒரு சாதாரண நடிகனுகச் சேர்ந்த சி. கன்னையா அவர்கள், பிற்காலத்தில் நாடக உலகில் எத்தகை புரட்சிகளையெல்லாம் செய்தார்? படி அரிசி இரண்டணு விற்ற அக்காலத்தில், அவருடைய நாடகங் களுக்கு இரண்டாயிரம், மூவாயிரம் ரூபாய்வரை வசூலாகும் மின்சார வசதியே இல்லாத அக்காலத்தில், ஜெனரேட்டர் வைத்து மேடையில் வண்ண ஒளி ஜாலங்களைச் செய்து காட்டினுர். காட்சி அமைப்புக்கும் உடையலங்காரங் களுக்கும் லட்சக்கணக்கான ரூபாய்களைச் செலவிட்டார். எங்கோ ஒரு ஊரில் நடக்கும் நாடகத்திற்குத் தமிழகம் முழுவதும் விளம்பரங்கள் செய்தார். ஓவியருக்கு ஆயிரக் கணக்கில் ஊதியம். இசையமைப்பானருக்கும் அப்படியே. இதற்கெல்லாம் பம்பாயிலிருந்து மிகச்சிறந்த மேதைகளை அழைத்து வந்து வைத்திருந்தார். இவர் நடத்திய ஆண்டாள், தசாவதாரம், ராமாயணம், பகவத்கீதை

ஆகிய நாடகங்களைக் காணப் பல மாவட்டங்களிலிருந்தும், பிறமாநிலங்களில் இருந்தும்கூட ரசிகப் பெருமக்கள் பல்லாயிரக்கணக்கில் திரண்டனர். டிக்கெட் கிடைக்காவிட்டாலும், நாட்கணக்கில் காத்திருந்து நாடகம் பார்த்தனர். திரு. கன்னையா அவர்களின் வெற்றிக்கு ஏகை சிவசண்முகம் பிள்ளை அவர்களின் ஜீவனுள்ள பாடல்களும், எஸ், ஜி. கிட்டப்பா எம். ஆர். கிருஷ்ணமூர்த்தி, டி. எஸ். சந்தானம், பி. பி. ரங்காச்சாரி, சி. வி. வி. பந்துலு ஆகிய இசை மேதைகளின் சங்கீதத்திறனும் பெரிய அளவில் துணைபுரிந்தன.

ஸ்ரீவில்லிபுத்தூர், திருக்கண்ணபுரம், நாச்சியார்கோவில், குடந்தை சாரங்கபாணி கோவில், திருப்பதி, திருவல்லிக்கேணி பார்த்தசாரதி கோயில், ஸ்ரீபெரும்புதூர், மற்றும் பல கோயில்களுக்கு இவர் செய்த தர்மமே சுமார் இருபது லட்சம் இருக்குமென்று கருதப்படுகின்றது. இனி இத்தகைய புரட்சியை யாரால் செய்து காட்டமுடியும்? கன்னையாவுக்கு இணை கன்னையாவே!

பெண் வேடத்திற் சிறந்த ஆண் நடிகர்கள்!

இருபதாம் நூற்றுண்டின் தொடக்கத்திலும், அதற்குப் பின்பும் தமிழ் நாடக மேடையில் பெண் பாத்திரங்களைச் சிறப்பாகத் தாங்கி நடித்து, ஆண் நடிகர்கள் பலர் புகழ் பெற்று விளங்கினர்!

இவர்களில் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள், மணச்சநல்லூர் ராமுடுஐயர், தஞ்சை வேணுகோபாலையர், தஞ்சை சுந்தர் ராவ், குப்பண்ணராவ், கவாய் மாணிக்கம்பிள்ளை, கே. டி. நடராஜபிள்ளை, அல்லி பரமேஸ்வரஐயர், வள்ளிவைத்திய நாதய்யர், எம். எஸ். தண்டபாணி பிள்ளை, புல்ரோஸ் பால சுந்தரம்செட்டியார், ராமையாபாகவதர், புதுவை வண்ணக் களஞ்சியம் வி. ஆர். ரெத்தினசாமி நாயுடு, மனமோகன அரங்கசாமி நாயுடு, அல்லி ஆறுமுகம் சேர்வை, தேவம்

கோட்டை கருப்பையா சேர்வை, கே. எஸ். அனந்த நாராயணஐயர், கண்ணுசாமிபிள்ளை. (T. K. S. சகோதரர் களின் தந்தையார்.) சி. கன்னையா, கரந்தை ராமையா, தங்கமணிப் பத்தர், பண்டிட் எஸ். எஸ். ஆனந்தம், சண்முகசுந்தரப் புலவர், கார்குமிழி கோவிந்தசாமி, எஸ். எஸ். சாப்ஜான், எஸ். எ. பொன்னுசாமி, இப்படி எண்ணற்ற நடிகர்கள் இருந்தனர்.

மேற்கண்ட நடிகர்கள் பெண்வேடமணிந்து நடிக்கும் போது, அவர்கள் ஆண்கள்தான் என்று சொன்னால் யாரும் நம்பவே மாட்டார்கள்!

சிறுவர் நாடகக் குழுவிலிருந்து பிற்காலத்தில் புகழ் பெற்று விளங்கிய எஸ். ஜி. கிட்டப்பா, அவ்வை டி. கெ..சண்முகம், எ. பி. நாகராஜன், புரட்சி நடிகர் எம். ஜி. ஆர், சிவாஜி கணேசன், பி. யு. சின்னப்பா, கே. பி. கேசவன், கே. பி. காமாட்சி, எம். கே. ராதா, சி. எஸ். ஜெயராமன் ஆகிய அனைத்து நடிகர்களும், ஆரம் பத்தில் சிறந்த பெண் வேடதாரிகளாக விளங்கியவர்களே என்ற ரகசியம், உங்களில் பலருக்குத் தெரியாதிருக்கலாம். ஆனால், இதுதான் உண்மை.

முதலில் பாலர் நாடகக் குழுவைத் தோற்றுவித்தவர்

இங்ஙனம் புகழ்பெற்ற நடிகர்கள் அளவற்ற செல்வமும் செல்வாக்கும் பெற்றதன் காரணமாகக் கட்டுப்பாடும் ஒழுக்கமும் அற்றவர்களாக இருந்தனர் என்பதை முன்பே குறிப்பிட்டேன்.

மக்களின் ஆதரவு தமக்கு இருப்பதால், தாங்கள் ஏற்றுள்ள பாத்திரங்களுக்குரிய வரம்புகளை மீறிச் சகநடிகர்களை மேடையிலேயே இழித்தும் பழித்தும் பேசி யும் பாடியும் கைதட்டல் பெறுவதும், சற்றுத் திறமை குறைந்தவர்களை அவமானத்திற்குள்ளாக்குவதும் சகஜமான நிகழ்ச்சிகளாக அக்கால நாடகமேடையில் நிகழ்ந்தன.

இப்படி நாடகக்கலை கட்டுப்பாடின்றி நலிவதைக்கண்டு வேதனையுற்று, இதற்கோர் மாற்றுமுறையை 1910ம் ஆண்டில் பரீட்சார்த்தமாகக் கையாளத் திட்டமிட்டுக் கும்பகோணம் தாப்பா வெங்கடாசல பாகவதர் என்பார் 10-12 வயதிற்குட்பட்ட சிறுவர்களைச் சேர்த்துப் பயிற்சியளித்து, லலிதாங்கி என்னும் நாடகத்தை தயாரித்துத், தன் உறவினரும் செல்வந்தருமாகிய ஒரு சௌராஷ்ட்ரப் பிரமுகரின் வீட்டில் நடைபெற்ற பூப்புநீராட்டு விழாவில் கலாநிகழ்ச்சி என்ற முறையில் நடத்திக் காட்டினர். முற்றிலும் சிறுவர்களே பங்கேற்றுக் கட்டுப்பாட்டோடும் கவர்ச்சியோடும் பாடியும் பேசியும் நடித்தும், மக்களின் அமோகமான பாராட்டுக்களையும், ஆதரவையும் பெற்ற அந்நிகழ்ச்சியைக் கண்டு, உற்சாகமும் நம்பிக்கையும் கொண்ட தாப்பா வெங்கடாசல பாகவதர் மேலும் தீவிரமாகத் திட்டமிட்டு, கோவலன், வள்ளிதிருமணம் போன்ற மற்றும் பல நாடகங்களைத் தயாரித்துக்கொண்டு, முதன் முதலில் முற்றிலும் சிறுவர்களே நடிக்கும் பாலர் நாடகக் குழுவைத் தொடங்கி, கும்பகோணம், தஞ்சாவூர், திண்டுக்கல் முதலிய ஊர்களில் நாடகங்களை நடத்திவிட்டு மதுரைக்குச் சென்றனர்.

திண்டுக்கல்லில் ஏற்பட்ட நஷ்டத்தால் நொடித்துப் போயிருந்த இக்குழுவினருக்கு, மதுரை சச்சிதானந்தம் பிள்ளையும், மற்றும் நான்கு பேரும் நிதி உதவி செய்து நாடகங்களை நடத்தச்செய்தனர். மேலும் மேலும் நட்டமும் கடனும் ஏற்பட்டதால், கடன் கொடுத்திருந்த சச்சிதானந்தம்பிள்ளையும் அவர் கூட்டாளிகளாகிய நான்கு பேர்களும் கம்பெனியின் நிர்வாகத்தை ஏற்றுக் கொண்டு, மேனேஜராக திரு. ஜகந்நாதய்யரை நியமித்து நடத்தி வந்தனர்.

சிறிது காலத்திற்குப்பின் கூட்டாளிகளுக்குள் ஏற்பட்ட அபிப்பிராயபேதம் காரணமாகக் கம்பெனி இரண்டாக உடைந்தது.

ஒரு குழுவுக்கு மதுரை ஒரிஜினல் பாய்ஸ் கம்பெனி என்ற பெயர் சூட்டி, திரு. சச்சிதானந்தம்பிள்ளை பூரண உரிமையாளராகப் பொறுப்பேற்று, 1912-ம் ஆண்டு தொடங்கி 1936 ம் ஆண்டுவரை மிகப்பெரிய அமைப்பாகத் தொடர்ந்து நடத்தி, பெரும் புகழும் பொருளும் குவித்தார். இக்கம்பெனியின் மூலகர்த்தாவான கும்பகோணம் தாப்பா வெங்கடாசல பாகவதர் என்னும் நன்னையாபாகவதர் இறுதிவரை நாடக ஆசிரியராகவும், சங்கீத ஆசிரியராகவும் இருந்து பணியாற்றினர். மேலும் தமிழ்நாடக மறு மலர்ச்சித் தந்தையென்னும் திரு. கந்தசாமி முதலியார் அவர்களும், சதாவதானம் கிருஷ்ணசாமிப் பாவலர் அவர்களும் இக்கம்பெனியில் பல்லாண்டுகள் ஆசிரியப் பொறுப்பேற்று, ராஜாம்பாள், சந்திரகாந்தா, மோகனசுந்தரம், ராஜேந்திரா, ஆனந்தகிருஷ்ணன் ஆகிய ஜே. ஆர். ரங்கராஜுவின் நாடகங்களையும், பாவலர் அவர்களின் கதரின் வெற்றி, தேசியக்கொடி, பதிபக்தி கவர்னஸ்கப், பம்பாய் மெயில் ஆகிய தேசீய சீர்திருத்த சமுதாய நாடகங்களையும் மற்றும் ராமாயணம், மகாபாரதம், தசாவதாரம், கிருஷ்ணலீலா போன்ற புராண நாடகங்களையும் மிகச் சிறப்பான முறையில் தமிழகமெங்கும் நடத்திப் புகழ்பெற்றனர்.

இக்கம்பெனியில் பல நூற்றுக்கணக்கான நடிகர்கள் தயாராயினர். அவர்களில் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள். கே. பி. காமாட்சி, கே. பி. கேசவன், கே. கே. பெருமாள், விகடப் பக்கிரி, கே. ஆர். இராமசாமி, காளி என். ரத்தினம், எஸ். ஏ. பொன்னுசாமி, பி. யு. சின்னப்பா, டி. ஆர். பி. ராவ், எம். ஆர். சாமிநாதன், எம். ஜி. சக்ரபாணி, அன்னாரின் இளவலும் இன்றையத் தமிழகத்தின் முதலமைச்சருமாகிய புரட்சி நடிகர் எம். ஜி இராமச்சந்திரன் போன்ற இன்னும் எத்தனையோ கலைஞர்களைத் தமிழகத்திற்குத் தந்த பெருமை, இக்குழுவினருக்கு உண்டு. இந்தக் கலைஞர்களில் பலர் திரைப் படத்துறையின் தொடக்க காலத்திலிருந்து இன்றுவரை தொடர்ந்து புகழ்பெற்றனர் என்பதும், உலகப் பேரதிசய

மென்று இன்று எல்லோரும் வியப்படையும் வண்ணம் மக்களின் அன்புக்குரிய முதல்வராய்த் திகழும் எம். ஜி. ஆர். அவர்களே கலே உலகினுக்கு அளித்த பெருமையும் இக்குழுவின் சிறப்பிற்குச் சான்று கூறத்தக்கதாகும்.

ஆண்வேடம் தாங்கி நடித்துச் சிறந்த பெண் நடிகைகள்

பெண் வேடம் தாங்கி நடித்த சிறந்த ஆண் நடிகர்களேப் பற்றி முன்பே கூறியுள்ளேன். அதைப் போலவே மிகச் சிறப்பாக ஆண்வேடம் தாங்கிப் புகழ் பெற்ற பெண் நடிகைகளும் அக்காலத்தில் பலர் இருந்திருக்கின்றனர்.

இவர்களில் மிகச் சிறந்தவர்கள்—வி. பி. ஜானகி அம்மாள், டி. டி. தாயம்மாள், தாணுவாம்பாள், பி. ராஜாம்பாள், எஸ். ஆர். ஜானகி, எஸ். என். விஜயலக்ஷ்மி, டி. எஸ். வேலம்மாள், கே. பி. சுந்தரம்பாள் மற்றும் எத்தனேயோ பேர்களேச் சொல்லலாம்.

மனேகரா நாடகத்தில் சங்கிலியை அறுத்துக் கொண்டு உருவிய உடைவாளே வீசிச்சுழற்றியபடி, தன் தந்தையையே கொல்லச் சீறிப்பாயும் வீராவேசமான கட்டத்தில் பி. ராஜாம்பாள் அவர்களின் சிறந்த நடிப்பை இன்று நினேத்தாலும், என் உடலும் உள்ளமும் சிலிர்ப்பதை உணருகின்றேன். திருமதி எஸ். ஆர். ஜானகி அவர்கள், ராஜபார்ட் உடையணிந்து மேடையில் தோன்றும் மிடுக்கு நடையைக் கண்டே மக்கள் மகிழ்ச்சி ஆரவாரம் செய்வதை எத்தனேயோ முறை கண்டிருக்கின்றேன்.

மற்றுமோர் அருமையான நிகழ்ச்சி, சுமார் நாற்பத்தைந்து ஆண்டுகளுக்கு முன் குடந்தையில் நடந்தது. கே. பி. சுந்தராம்பாள் வேலன், வேடன், விருத்தனுகவும், எஸ். ஜி. கிட்டப்பா அவர்கள் ஸ்ரீ வள்ளியாகவும் நடித்தார்கள். இருவருக்கும் உள்ள உறவும் ஊடலும் ரசிகர்கள் அனேவருக்கும் தெரியும். இருவரும் போட்டி போட்டுக் கொண்டு

பாடுவதும், பேசுவதும், ஒருவரை ஒருவர் சீண்டுவதும் ரசிகர்களை ஆனந்த சாகரத்தில் ஆழ்த்தி, விநாடிக்கு விநாடி மகிழ்ச்சி ஆரவாரம் செய்ய வைத்தது. இத்தகைய இனிய அற்புதக் காட்சிகளையெல்லாம் இனி எங்கே காணப் போகின்றோம்.

ஜெகந்நாதய்யரின் மதுரை பால மீன ரஞ்சனி சங்கீத சபா

தாப்பா வெங்கடாஜல பாகவதரின் நாடகக்குழு இரண்டாக உடைந்ததும், அதில் ஒரு பிரிவு மதுரை ஒரிஜினல் பாய்ஸ் கம்பெனி என்ற பெயரில் அமையப் பெற்றது என்பதையும் முன்பு கூறினேன். இதன் மற்றொரு குழுவை திரு. சச்சிதானந்தம் பிள்ளையின் மற்றக் கூட்டாளிகளாகிய நான்கு பேர்களின் பொறுப்பில் ஏற்றுக் கொண்டு, அக்குழுவிற்கு மதுரை பால மீன ரஞ்சனி சங்கீதசபா என்று பெயர் சூட்டி, திரு. ஜெகந்தாய்யர் அவர்களை மேனேஜராக வைத்து நடத்தி வந்தனர். இதன் பங்குதாரர்கள் அனைவரும் மதுரையில் பிரபல வியாபாரிகள். ஆகையால், நாடகக் கம்பெனி நிர்வாகத்தை நேரிடையாகக் கவனித்துக் கொள்ளமுடியாத நிலையில் மேலும் மேலும் நஷ்டம் வரக்கூடுமோ என்ற பயத்தின் காரணமாக மேனேஜராக இருந்த ஜகந்நாதய்யர் அவர்களையே கம்பெனியின் பூரண உரிமையாளராக இருக்க அனுமதித்துவிட்டு, உடும்பு வேண்டாம் கையைவிட்டால் போதும் என்ற நிலையில் மேற்கொண்ட நால்வரும் ஒதுங்கி விட்டனர்.

நிர்வாகத் திறமையும், பொது அறிவும், உலக அனுபவமும், ஆங்கிலப் புலமையும், சட்ட நுணுக்கமும் தேர்ந்த திரு. பி. ஜெகன்னாதய்யர் அவர்களின் தீவிர முயற்சியும், ஓயாத உழைப்பும் கம்பெனியை மிகக் குறுகிய காலத்திலேயே மிக உன்னதநிலைக்கு உயர்த்தியது.

அக்காலத்தில் மிகப் பிரபலமாகவிளங்கிய சி. கன்னையா கம்பெனி, மதுரை ஒரிஜினல் பாய்ஸ் கம்பெனி, ஆரியகான

சபா, பி. எஸ். வேலுநாயரின் சண்முகானந்தசபா, ஆகியவற்றுடன் போட்டி போட்டுச் சமநிலையில் நிற்கும் அளவுக்குச் சிறந்த நாடகங்களையும் நடிகர்களையும் உருவாக்கினார். சங்கரதாஸ் சுவாமிகளிடம் நன்கு பயிற்சி பெற்ற பல மாணவர்களைச் சேர்த்து அவர்களின் அனுபவ முதிர்ச்சிகளையெல்லாம் பயன்படுத்திக் கொண்டார். பிற்காலத்தில் மிகச் சிறந்த புகழ்பெற்ற நடிகர்களாக விளங்கிய எம். ஆர். ராதா, டி. பாலசுப்ரமணியம், எம். எஸ். முத்துகிருஷ்ணன், பி. டி. சம்பந்தம், எதார்த்தம் பொன்னுசாமிபிள்ளை, லட்சுமிபதி, எத்திராஜுலு, எஸ். எஸ். சாப்ஜான், எஸ். என். ராமய்யா, கே. சாரங்கபாணி, நவாப் ராஜமாணிக்கம், சிதம்பரம் சி. எஸ். ஜெயராமன், எஸ். வி. வெங்கட்ராமன், எம். ஆர். சாமிநாதன், எம். கே. ராதா நம்மாழ்வார் என்னும் எண்ணற்ற கலைஞர்கள் ஐயர் கம்பெனியை அலங்கரித்தவர்களாவர், திரு. எம். கந்தசாமி முதலியார் அவர்களும் பல ஆண்டுகள் இக்கம்பெனியில் ஆசிரியராயிருந்து பல சமூக நாடகங்களை உருவாக்கி வெற்றி தேடித் தந்தார்.

1930-ம் ஆண்டு இக்கம்பெனியிலிருந்து நவாப் ராஜமாணிக்கம், கே. சாரங்கபாணி, ஏ. எம். மருதப்பா போன்ற சில நடிகர்களைப்பிரித்து பக்கிரிராஜா என்பார் ஒரு நிறுவனத்தைத் தொடங்கி சில ஆண்டுகள் நடத்தி வந்தார். பிறகு இந்த நிறுவனமும் செயலிழந்துபோன நிலையில் நவாப் ராஜமாணிக்கம், கே. சாரங்கபாணி, எ. எம். மருதப்பா, ஓவியர் மாதவன் பிள்ளை ஆகியோருடன் மற்றும் சில நடிகர்களைச் சேர்த்து, பதினேரு பேர்களின் கூட்டுப் பொறுப்பில் 1933-ல் மதுரை தேவி பாலவினோத சங்கீதசபா என்னும் நிறுவனத்தைத் தொடங்கினார்கள்.

ஆனால் இக் கூட்டுப் பொறுப்பு மிகக்குறுகிய காலத்திற்குள்ளேயே பிசுபிசுத்துப் போய், குழுவின் பூரண உரிமையாளர் பொறுப்பையும் நவாப் ராஜமாணிக்கம் அவர்களே ஏற்றுக் கொண்டு பல, ஆண்டுகள் மிக வெற்றிகரமாகப்

புதுப்புது நாடகங்களை அரங்கேற்றிப் புகழும் பொருளும் தேடினார். பக்த ராமதாஸ், கிருஷ்ண லீலா, சக்தி லீலா ராமாயணம், தசாவதாரம், குமாரவிஜயம், சபரிமலை ஐயப்பன், ஏசுநாதர், போன்ற புராண இதிகாச நாடகங்களையும்; இன்பசாகரன், துர்க்கேச நந்தினி, பிரேமகுமாரி, போன்ற தேசீய சமூக நாடகங்களையும் மிகச் சிறப்பாக நடத்திப் புகழ்பெற்றார்.

பக்த ராமதாஸ் திரைப்படத்திற்கு நடிகர் பொறுப்புக்கான ஒப்பந்தத்தையும் தானே ஏற்றுக் கொண்டு படத்தை வெற்றிகரமாக முடித்துக் கொடுத்தார். இதைவிடச் சிறப்பான ஒன்று இவர் கன்னட நாட்டிலும் மலையாள நாட்டிலும் தமிழ்நாடகத்தைப் பல ஆண்டுகள் நடத்திப் பிற மொழி நாடகம் என்ற வேற்றுமையே இல்லாது அப்பகுதி மக்களின் பாராட்டைப் பெற்றது மிகவும் போற்றத்தக்க செயலாகும்.

1934-ம் ஆண்டு கோவை வெரைட்டி ஹாலில் காந்தியடிகளின் முன்னிலையில் நந்தனார் நாடகத்தை நடத்திக் காட்டி அரிஜனநிதிக்கு அன்றைய வசூல் ரூ. 3,000த்தை வழங்கி அடிகளாரின் ஆசி பெற்றது பெறுதற்கரிய பேருகும்.

இளங்கோவடிகளின் சிலப்பதிகாரமும்–
சுவாமிகளின் கோவலன் நாடகமும்

தமிழ் இனத்தின் கலை, இலக்கியம், பண்பாடு, நாகரிகம், அரசியல், காதல், வீரம், வாழ்க்கை முறை, எல்லைகள், ஆகிய அனைத்தையும் பிரதி பலித்துக் காட்டும் காலக் கண்ணாடியாகவும், வரலாற்றுக் கருவூலமாகவும் விளங்கும் ஒப்பற்ற காவியம் சிலப்பதிகாரம் என்பதில் கருத்து வேற்றுமைக்கே இடமிருக்க முடியாது. அதன் சிறப்பைச் சிதைக்கும் சிறுமைச் செயல் எங்கு நிகழ்ந்தாலும், அதற்கு யார் காரணமானாலும், அதைக் கண்டிக்க வேண்டியது :அவசியம் என்பதில் எவக்கும் உடன்பாடு உண்டு.

ஆனால் சுவாமிகள் கோவலன் நாடகத்தை எழுதியதின் மூலம், சிலப்பதிகாரத்தைச் சிதைத்துவிட்டார் என்ற எண்ணம் பல அறிஞர்களிடையே நீண்ட நெடுங்காலமாய் இருப்பதை நான் அறிவேன். இது தவறான மதிப்பீடு என்பதே எனது தாழ்மையான கருத்து.

இந்த எண்ணம் எழுந்ததற்கே காரணம் நாலாந்தரமான நடிகர்களின் தெருக் கூத்துபோன்ற நாடகங்களைப் பார்த்ததின் விளைவாகவே தோன்றியிருத்தல் வேண்டும்.

கட்டுக் கோப்பான சிறந்த நிரந்தர நாடகக் குழுவினர்கள், அக்காலத்தில் நடத்திய கோவலன் நாடகத்தைப் பார்த்தவர்களுக்கு, இந்த எண்ணம் ஏற்பட்டிருக்கவே முடியாது.

அல்லி அரசாணிமாலை, பவழக்கொடி மாலை, அபிமன்யு சுந்தரி மாலை, புலந்திரன் களவு, காத்தவராயன் கதை, என்றெல்லாம் பாமர ரஞ்சகமாய், அகவற்பா நடையில் எந்தப் புண்ணியவானோ பல கதைகளை எழுதி, அவற்றையெல்லாம் புகழேந்திப் புலவரின் பெயரால் வெளியிட்டதைப் போல், அக் காலத்தில் இந்தக் கோவலன்-கண்ணகி கதையும் பிரபலமாகியிருந்தது.

அதையே ஆதாரமாகக் கொண்டு, பல்வேறு நாடகக் குழுவினர் சுவாமிகளின் காலத்திற்கு முன்பே இங்கு கோவலன் நாடகத்தை மனம்போன போக்கில் தரக் குறைவாக நடித்து வந்திருக்கின்றனர். கோவலன் நாடகம் முதற் பாகம் இரண்டாம் பாகம் என்று இரண்டுநாள் நடத்தி வந்தனர்.

அதன் பிறகு பல நாடகக் குழுவினர்களின் வேண்டுகோளுக்கிணங்க, சங்க இலக்கியங்கள் முதல் சகல இலக்கணங்களையும் கசடறக் கற்றுத் தேர்ந்த புலமைப் பெருங்கடலாகிய சங்கரதாஸ் சுவாமிகள், மேற்கண்ட குறைகளையெல்லாம் நீக்கி, சிலப்பதிகார மூலக்கதையின் கருப்பொருளுக்கு எந்தவித ஊறும் நேராத வகையிலும்

கண்ணகி, மாதவி, கோவலன், பாண்டியன் ஆகிய பிரதான பாத்திரங்களின் சிறப்பைக் குறைக்காமலும், இன்னும் சொல்வதானுல் மேற்கண்ட பாத்திரங்களின் பெருமையைச் சற்று உயர்த்தியும் மிகைப்படுத்தியும்கூட, சிலப்பதிகார மூலக்கதைக்கு மேலும் பெருமை சேர்த்துள்ளார் என்பதை ஒவ்வொரு கட்டத்திலும் நிரூபித்துக் காட்ட முடியும்.

மேலும் தமிழினத்தின் பண்டைய பெருமைகளுக்கே முக்கியத்துவம் கொடுக்கும் வரலாற்றுக் காவியமாகவே இயற்றப் பெற்றிருப்பதால், சிலப்பதிகாரத்தில் கதை யம்சம் மிகவும் குறைவு என்பதை யாரும் மறுக்கமுடியாது.

வஞ்சிக்காண்டம் இல்லாமலே—அதாவது, புகார்க் காண்டம், மதுரைக் காண்டத்தோடு கண்ணகி கோவலன் கதை நிறைவு பெற்றுவிடுகிறது. இதை வைத்துக்கொண்டு, அக்கால முறைப்படி நான்கு ஐந்துமணி நேரம் நடைபெறும் ஒரு நாடகத்தை உருவாக்கிக் கொடுப்பதென்பது அவ்வளவு எளிதான செயலல்ல என்பது, நாடகப் படைப்பின் நுணுக்கம் உணர்ந்தவர்களுக்குத்தான் தெரியும்.

இனி சுவாமிகள் கோவலன் நாடகத்தில் செய்த மாற்றங்கள் என்ன? அதனுல் பாத்திரங்களின் சிறப்பு எப்படி உயர்த்தப் பெறுகின்றது என்பதைக் காண்போம். சிலம்பில் வரும் கண்ணகி பெருநிதிக் கிழவன் மா நாய்கன் மகளாகத்தான் அறிமுகமாகிறுள். ஆனுல் நாடகத்தில் வரும் கண்ணகியோ சாதாரண மனிதக் கருவில் தோன்றியவளாக அல்லாமல், இறைவனின் கருணையால் வழங்கப்பெற்ற மகளாகப் பொன்னி நதியின் வெள்ளப்பெருக்கில் மிதந்து வரும் ஒரு தங்கப் பேழைக்குள்ளிருந்து கிடைக்கின்றுள்.

காவிரியில் நீராடிக் கொண்டிருக்கும்போது ஆற்றில் மிதந்து வரும்பேழை தனக்குரியது என்று மாசாத்துவான் சொல்லுகிறுன். பேழைக்குள் இருக்கும் பொருள் தனக்குரியது என்று மாநாய்கன் கூறுகிறுன். ஒப்பந்தப்படி பேழையை மாசாத்துவானும் பேழைக்குள் இருந்த பெண்

குழந்தையை மாநாய்க்கனும் உரிமையாக்கிக் கொள்ளு கின்றனர். குழந்தையின் அழகைக் கண்ட மாசாத்துவான் இந்தப் பெண்ணை என் மகன் கோவலனுக்கே மண முடிக்க வேண்டுமென்று கேட்டு உறுதி மொழியும் பெறுகின்றான்.

ஒப்பந்தப்படி சில ஆண்டுகள் கழித்து, ஐந்து வயது கண்ணகிக்கும் பதினறு வயது கோவலனுக்கும் திருமணம் நடைபெறுகின்றது திருமண விழாவில் நடனமாட வந்த மாதவி ஒரு நிபந்தனை விதிக்கிருள். அதாவது தன்னிடமுள்ள ஒரு தெய்வீக மாலையை நடனமாடும்போது வானத்தை நோக்கி வீசுவேன்; அது யார் கழுத்தில் விழுகிறதோ அவரைத் தன் கணவராகத் தன்னுடன் அழைத்துச் செல்லு வேன் என்று கூறிட, அவையினர் அனைவரும் நிபந்தனையை ஏற்றுக்கொண்டு, அந்த மாலை தன் கழுத்தில் விழுவதன் மூலம் ஆடற்கலையரசி, அழகுராணி, மாதவியைத் தானே அடைய வேண்டுமென்று பலரும் கனவு காணுகின்றனர்.

மாதவியின் நடனம் நடைபெறுகின்றது. இறுதியில் மாலையைச் சுழற்றி வீசுகிருள். மாலை மணமகன் கோவல னின் கழுத்தில் விழுகிறது. நிபந்தனையின்படி மாதவி கோவலனைத் தன்னுடன் வரும்படி அழைக்கிருள். கோவலன் மறுக்கிருன். மாலையைக் கேட்கிருள். மாலையைக் கழுத்தி லிருந்து கழற்றவும் முடியவில்லை. வேறு பொன்னே பொருளோ தருவதாகச் சொல்லுகிருன். மாதவி வேறெதை யும் விரும்பாது, தான் கொடுக்கும் வெற்றிலைச் சுருளைச் சுவைத்தால் போதுமென்று கூறித் தருகிருள். வெற்றிலைச் சுருளில் உள்ள வசிய மருந்தின் சக்தியால்மயங்கி, வடு நீங்கு சிறப்பின் மனையகம் மறந்து,மாதவியின் தாசனுகவே மாறிப் பல்லாண்டுகள் இன்பம் துய்க்கின்ருன், குலம்தரு வான்பொருள் குன்றம் தொலைந்தது.

இந்நிலையில் பருவ வயதையடைந்த கண்ணகி, தன் கணவனைக் காணத் தோழியைத் தூதனுப்புகிருள். தோழி கண்ணகிக்குச் சன்னிநோய் கண்டிருப்பதாகக் கோவல னிடம் ஒலை கொடுத்து வருகிருள்.

ஓலையைக் கண்ட கோவலன் கண்ணகியைக் காணத் துடிக்கிறான். மாதவி கோவலனை அனுப்ப மறுக்கிறாள்.

கோவலனின் பிரிவைச் சகிக்காத—விரும்பாத மாதவி அவனைப்போல் ஒரு தங்கப்பதுமை கேட்கிறாள். கண்ணகியின் தெய்வீகக் கற்பின் திறத்தால் அக்கணமே அங்கு தங்கப் பதுமை தோன்றுகிறது. பின் அந்தப் பதுமை கோவலனைப் போல் பேச வேண்டுமென்று கேட்கப் பதுமையும் பேசு கிறது. மனிதச் சக்திக்கு மீறிய இச்செயலைக் கண்டு மாதவி, வேறு வழியின்றிக் கோவலனை அனுப்புகிறாள்.

ஆனால் அடுத்த கணமே பதுமை தீப்பிடித்து எரிந்து மறைகிறது. கோவலன் தன்னை ஏமாற்றிவிட்டதாக நினைத்த மாதவி, கோவலனின் பிரிவைச் சகியாது மரண மூர்க்சையாகிவிட்டதாகக் கூறி கோவலனைக் கண்ணகி வீடு செல்லும் முன்பே வழிமறித்து மாமா மீண்டும் மாதவி வீட்டுக்கு அழைத்து வருகிறான்.

குத்துக்கல்லைப்போல் நிற்கும் மாதவியைக் கண்டு கோவலன், தன்னை ஏமாற்றிவிட்டதாகச் சீறுகிறான்.

ஏமாற்றியது தான் அல்ல, பதுமையைத் தந்து, உடன் எரியவும் செய்த தாங்கள்தான் என்று கூறுகின்றாள். பின், மாதவிக்குப் பத்து லட்சம் பொன் கடன்பட்டிருப்பதாகச் சத்தியம் செய்துகொடுத்துவிட்டுக் கண்ணகியின் வீட்டுக்கு வருகிறான் கோவலன்.

உலர்ந்த பொருள் ஈட்டுதற்கும், மாதவிக்குப்பட்ட கடனைத் தீர்ப்பதற்கும், சிலம்பு விற்கும் நோக்கத்துடன் கண்ணகியுடன் கோவலன் மதுரைக்குப் புறப்படுகிறான். வழியில் வம்பு செய்யும் ஆறலை கள்வர்களை கண்ணகி கற்சிலைகளாக மாற்றிப்பின் கோவலன் விரும்பியவாறு மன்னித்து அனுப்புகிறாள்.

மதுரைப் ஆயர்சேரியில் மாதரியின் இல்லத்தில் கண்ணகியை அடைக்கலமாக வைத்துவிட்டு, சிலம்பு விற்கச்

சென்ற கோவலன் கள்வனென்று குற்றஞ்சாட்டப் பெற்றுக் கொலை செய்யப்படுகிறான்.

செய்தியறித்து சினந்தெழுந்த கண்ணகி, காளியாக மாறிப் பாண்டியனைப் பழிதீர்த்து, மதுரையை எரியூட்டித் தெய்வநிலையை எய்துகின்றாள். இதுதான் சுவாமிகள் உருவாக்கிய கோவலன் நாடகத்தின் கதை.

சுவாமிகளின் கோவலன் நாடகத்தில் சிலப்பதிகாரக் கதையின் சாரம் அனைத்தும் கொஞ்சமும் குறையாமல் எடுத்துக் கொள்ளப்பட்டிருப்பதைக் காணலாம்.

இதற்குமேலும் சுவாமிகள் செய்துள்ள சில மாற்றங்கள், சிலம்பில் வரும் பாத்திரங்களின் பெருமையை உயர்த்துவதாகவும், சிலம்பின் கதை அம்சத்திற்குப் புறம்பாகாமலும், நாடகச் சுவையை மேலும் மிகைப்படுத்துவதாகவும் அமைந்திருப்பதைக் காணுகின்றோம்.

உதாரணமாகச் சிலம்பில் வரும் கோவலன், திருமணத்திற்குப் பின் பல்லாண்டுகள் கண்ணகியுடன் இன்பம் துய்த்தபின், அவளை மறந்து மாதவியின் பால் மயக்கம் கொண்டு வலியச்சென்று பச்சை மாலையை விலை கொடுத்து வாங்கி, மாதவியின் இல்லமே சொர்க்கமாய் இருந்து விடுகிறான்.

ஆனால், நாடகத்தில் வரும் கோவலனோ குழந்தை மணத்தின் கொடுமைக்கு ஆட்படுத்தப்பட்டு, நடனத்திற்கு வந்த மாதவி வீசிய மாலை அவன் கழுத்தில் விழுந்த காரணத்தால், அவளுக்கு உரியவனாவதுடன், அவள்கொடுத்த வசிய மருந்தின் மயக்கத்தினாலும் தன்னை மறந்தவனாகிறான்.

இங்கே சுவாமிகள் செய்தமாற்றம், குழந்தைமணத்தின் கொடுமையைச் சாடும் சீர்திருத்தக் கருத்தை வலியுறுத்துவதாகவும், மாதவி கோவலன் ஆகியோரிடையே ஏற்படும் உறவுக்கு வலுவான காரணம் கற்பிப்பதாகவும், நாடகச்

நா.—11

சுவையை மேம்படுத்துவதாகவும் இருப்பதைக் காணு கின்றோம்.

அடுத்துக் கானல்வரிப் பாடலில் ஏற்பட்ட கருத்து வேற்றுமையின் காரணமாக, மாதவியின் கற்பொழுக்கத்தி லேயே சந்தேகம்கொண்டு, கோவலன் அவளை வெறுத்துப் பிரிவதாகச் சிலம்பு கூறுகிறது.

ஆனால் சுவாமிகளின் நாடகக் கோவலனோ, மாதவியின் பால் எத்தனை மயக்கம் கொண்டிருந்தாலும், கண்ணகியின் கடிதம் கண்டவுடன், அவளைக் காணத் துடிக்கும் மனப் போக்கிலே கடமை உணர்ச்சி மிகுந்தவனாகக் காணப்படு கின்றான். ஆம்; நாடகக் கோவலன் தொடக்கம் முதல் இறுதிவரை காதலுக்கும் கடமைக்கும் இடையே போராடும் பாத்திரமாகவே படைக்கப்பட்டிருப்பதைக் காணுகின்றோம்.

இதைப்போலவே மாதவியின் பாத்திரமும் மாண் புடையதாகவே சித்தரிக்கப்பட்டிருக்கிறது நாடகத்தில்.

ஆம், 'கணிகையர் வாழ்க்கை கடையே' என்றும், 'காம விருந்தின் மடவார்' என்றும், 'முறைமையின் வாழா அத் தாக்கணங்கனையார்' என்றும் சிலம்பு கூறும் சிறுமைச் செயல்களுக்கும்

பொருட் பெண்டிர், மாயமகளிர், இருமனப் பெண்டிர். அன்பின் விழையார் பொருள் விழையும் ஆய் தொடியார், என்றெல்லாம் வரைவின் மகளிர்பற்றி வரம்பிட்டுக்கூறும் வள்ளுவப்பெருமானின் கூற்றுக்கும் மாறாகத் தான் வீசிய தெய்வீக மாலையின் மூலம் தனக்குரிமையாகிவிட்ட கோவலனையே மாதவி தனது கொழுநனாகக் கொண்டு குலக் கொடியிலும் மேலாக அன்பு செலுத்தக் காணுகின்றோம்.

மேலும் கண்ணகியின் கடிதம் கண்டு தன்னைவிட்டுப் பிரிய நினைக்கும் கோவலனின் பிரிவைச் சகிக்க முடியாத வளாகத்தான், மனித சக்திக்கு மீறிய நிபந்தனைகளைப் போட்டு, அவனைத் தடுத்து நிறுத்த முயற்சித்தும் முடியாத

நிலையில்தான், கோவலனைப் பிரிகின்றாள். ஆனால் அந்தப் பிரிவை நிரந்தரமாக்கிவிட்ட அந்தக் கலையரசியின் பரிதாபத்திற்குரிய நிலை, நம் மனத்திலும் வேதனையை உண்டாக்கி விடுகின்றது.

அடுத்துக் காவியத் தலைவியும் கற்புத் தெய்வமுமாகிய கண்ணகிதேவியின் பாத்திரப் படைப்பிலே சுவாமிகள் செய்துள்ள மாற்றம் புனிதத்தின் சிகரத்தையே எட்டுவதாக அமைந்துள்ளது, போற்றிப் புகழத்தக்க அம்சமாகும்.

இறைவனின் திருவருளால் ஆற்று வெள்ளத்தில் கிடைத்த அயோனிதையாக அறிமுகமாகும் கண்ணகி, சிலப்பதிகாரத்தில் திருமணத்தில் அறிமுகமாகிப் பின் பல்லாண்டுகள் கோவலனுடன் இன்பம் துய்த்ததாகச் சொல்லப்படுவது போல் அல்லாமல், பின்னே தெய்வமாகப் போகும் கண்ணகியைக் காமக்களியாடல்களில் ஈடுபடுத்திக் களங்கப் படுத்த விருப்பமற்றவராய், குழந்தை மணம் நிகழ்ந்ததாகக் கற்பித்து, தெய்வீகப் புனிதத்தை நிலைநிறுத்துவதுடன், அந்தத் தெய்வீக சக்தியால் கோவலனிடம் மாதவி கேட்கும் தங்கப் பதுமையைத் தோற்றுவித்தும், பிறகு பதுமையைப் பேச வைத்தும், பின்பு எரித்து மறைத்தும், அதன்பின் மதுரை செல்லும் வழியில் கள்வர்களைக் கற்சிலையாக்கியும், இறுதியில் பாண்டியன் அவையில் களவுபோன சிலம்பைக் கவர்ந்து சென்ற கருடனையே கொண்டு வரச் செய்தும், நிகழ்த்தும் அற்புதங்களின் மூலம் கண்ணகியின் கற்பின் திறமும், கடவுள் தன்மையும் எந்த அளவுக்கு உயர்த்தப் பெற்றிருக்கின்றது! இதன் ஒவ்வொரு கட்டத்திலும் ஏற்படுத்தும் ஒரு பாமரப் பிரமிப்பும் நாடகப் பாங்கும் கலைஞர்கள் என்றென்றும் எண்ணி எண்ணி மகிழத்தக்க அம்சங்களாகும்.

அடுத்துப் பாண்டியனின் பாத்திரப் படைப்பிலே சுவாமிகள் செய்துள்ள மாற்றமும் போற்றத்தக்க அம்சமாகும். சிலப்பதிகாரப் பாண்டியன் தன் அரசவையிலே

நடைபெறும் நடன நிகழ்ச்சியிற் கலந்து கொள்ளும் ஆடற் கணிகையரான கூடல் மகளிர் ஆடல் தோற்றமும், பாடல் பகுதியும், பண்ணின் பயன்களும், காவலன் உள்ளம் கவர்ந் ததன் காரணத்தால் கருத்தழிந்தான் என்றும், அதனுல் ஊடல் கொண்ட அரசியைத் தேற்றும் பொருட்டு அந்தப் புறம் நோக்கிச் செல்லும் வழியில், பொற்கொல்லன் குறுக் கிட்டுச் சிலம்பைக் கவர்ந்த கள்வன் கிடைத்தான் என்று கூறக்கேட்ட பாண்டியன், கோப்பெருந்தேவியின் ஊடலேத் தவிர்க்க, அச்சிலம்பு பயன்படும் என்ற ஒரே நோக்கத்தில், ஆய்ந்து ஆழ்ந்து சிந்திக்காது,

"கொன்றச் சிலம்பு கொணர்க ஈங்"கென—ஆணேயிட, அதன் காரணமாகக் கோவலன் கொலே செய்யப்படுகிருன்.

ஆனுல், சுவாமிகளின் கோவலன் நாடகத்திலோ, பொற் கொல்லனின் குற்றச்சாட்டை அப்படியே நம்பிவிடாது, அரசவையில் விசாரணே நடத்தி, நன்மந்திரி துன்மந்திரி ஆகியோரின் வாதங்களேக் கேட்டு, அவையினரின் கருத்தின் படி கோவலன் குற்றவாளியேயென்று தீர்மானித்து' பாண்டியன் மரணதண்டனே வழங்குவதாகச் செய்துள்ள மாற்றத்தின் மூலம்,கோவலனின் கொலேக்குப் பாண்டியனே முழுப்பொறுப்பு என்ற பழியைத் துடைக்கச் சுவாமிகள் ஓரளவு முயன்றிருப்பதைக் காணுகின்ருேம்.

இதற்கும் அடுத்தபடியாக, அரண்மணேச் சிலம்பைப் பொற்கொல்லனே கவர்ந்தான் என்பதை மாற்றிப் பழுது பார்த்து மெருகுபோட்டுக் கூரையின்மேல் காயவைத் திருந்தபோது கருடன் தூக்கிப் போய்விட்டதாகவும், தான் செய்யாத குற்றத்திலிருந்து தன்னேக் காத்துக் கொள்ளச் சந்தர்ப்ப நிர்ப்பந்தம் காரணமாகப் பொற்கொல்லன் கோவலனேக் குற்றவாளியாகக் காட்டித் தான் தப்பித்துக் கொள்ளப் பார்க்கிருன் என்றும் மாற்றம் செய்துள்ளார். இதில் திருட்டுக் குற்றத்திலிருந்து பொற்கொல்லனுக்கு விலக்களித்திருப்பதைக் காணுகின்ருேம்.

மற்றும் சிலம்பில் வரும் வழக்குரை காதையில் தன் கணவனுக்கு நேர்ந்த அநீதியை எதிர்க்கும் வீராங்கனை யாகவே காட்டப் பெறும் கண்ணகியை, சுவாமிகளின் நாடகத்தில் காளிதேவியாகவே காட்சிப்படுத்திக் காட்டுகின்றார். இதற்குக் காரணம் சிலம்பில் இளங்கோ வாயிற்காவலன் வாயுரையின் மூலம் கண்ணகியின் தோற்றத்தை காட்சிப் படுத்திக் காட்டுகின்றாரே:

“அடர்த்தெழு குருதி அடங்காப் பசுந்துணிப்
பிடர்த்தலைப் பீடம் ஏறிய மடக்கொடி;
வெற்றிவேல் தடக்கைக் கொற்றவை அல்லள்
அறுவர்க்கு இளைய நங்கை—இறைவனை
ஆடல் கண்டருளிய அணங்கு—சூர் உடைக்
கானகம் உகந்த காளி—தாருகன்
பேருரம் கிழித்த பெண்...”

என்றெல்லாம் கூறும் இளங்கோவடிகளின் கூற்றையே சற்று அதிகமாக மிகைப்படுத்திக் காளியென்றே கற்பிக்கின்றார் சுவாமிகள். பின்னே வரும் இந்த மாற்றத்தை மனத்திற் கொண்டுதான் கண்ணகியின் பிறப்பிலேயே அமானுஷ்யத் தன்மையையும், பிறகு திருமணத்திற்குப் பின்னரும் இல்லற இன்பத்தில் ஆழ்த்திக் காமச் சகதியில் புரளவைத்துக் களங்கப்படுத்தாமல், கண்ணகியின் புனிதத்தை நாடகம் முழுவதிலும் கட்டிக் காத்து வருவதையும் காணுகின்றோம்.

அதுமட்டுமின்றி, மழைவரம் நல்கிய மாரித் தெய்வமென்று நாடெங்கும் போற்றிப் பரவிய கண்ணகியின் கோயில்களே, இன்று மாரியம்மன், காளியம்மன், ரேணுகா பரமேஸ்வரி என்ற பெயர்களிலெல்லாம் வழங்கப் பெறுவதாக ஆய்வு பூர்வமாக இன்று சிலம்புச் செல்வர் அவர்கள் எடுத்துக் காட்டும் ஐயப்பாடு, சுவாமிகள் மனத்திலும் தோன்றி, அதன் காரணமாகக் கண்ணகியே காளியென்னும் கருத்தை வலியுறுத்தியிருக்கவும் கூடுமென்று நினைக்கின்றேன்.

எது எப்படியாயினும், ஐம்பெருங் காப்பியங்களில் ஒன்றான பழம்பெரும் காப்பியத்தில் இத்தகைய கற்பனைகளை யெல்லாம் புகுத்தலாமா என்ற வினாவும் எழக்கூடும். எழுவதும் இயற்கை. ஆனால் மூலநூலின் கருப்பொருளுக்குப் பங்கம் நேராத வகையில் வழிநூலாசிரியனின் காலத்தை ஒட்டிய கருத்துக்களை மூலநூலில் ஏற்றிச் சொல்லும் உரிமை வழி நூலாசிரியனுக்கு உண்டு. இந்த இலக்கண விதியை ஆதாரமாகக் கொண்டுதான் வால்மீகி இராமாயணத்தி லிருந்து பல்வேறு மாற்றங்களைச் செய்து கம்பர் இராம யணத்தை இயற்றியுள்ளார்.

இதே நியதியைக் கொண்டுதான், வியாசர் பாரதத்தி லும், வில்லிபாரதத்திலும் காணமுடியாத அளவுக்குப் பாஞ் சாலியை வீராங்கனையாக அறிமுகப்படுத்திக் கௌரவர் களின் அவையில், தருமன்.

"என்னைத் தோற்றபின் தன்னைத் தோற்றானா
தன்னைத் தோற்றபின் என்னைத் தோற்றானா...

என்று வினா எழுப்பச் செய்திருக்கிறார் பாரதியார்.

இது மட்டுமல்ல, இந்திரனின் சூழ்ச்சிக்கும் வஞ்சத் திற்கும் மிருக வெறிக்கும் ஆளாகிக் கசக்கி எறியப் பெற்றுக் கல்லாகச் சபிக்கப் பெற்ற அபலைப் பெண் அகலிகைக்கு இழைக்கப்பெற்ற அநீதியை எதிர்த்து, இக்காலத் துர்வா சர்களாக மாறிக் கவிஞர் திரு. ச.து.க. யோகி அவர்களும் புரட்சி எழுத்தாளர் திரு. புதுமைப்பித்தன் அவர்களும், ஒவ்வொரு குறுங்காப்பியங்களையே படைத்துப் போர்க் குரல் எழுப்பவில்லையா?

இவைகளையெல்லாம் ஏற்றுக் கொண்ட புலவருலகம், அறிஞருலகம், சுவாமிகளின் கோவலன் நாடக ஆக்கத்தி லுள்ள மாற்றங்களையும் ஏற்றுக் கொள்வதற்குரிய நியாயம் இருப்பதை இந்த அவையினருக்கு வைக்கவேண்டுமென்பது தான் என் ஆசை. இதுபற்றி மேலும் விரிவாக ஆராய்ந்து முடிவெடுக்குமாறு புலவருலகை வேண்டி, முடிக்கின்றேன்.

நாடகக் கலைமாமணிகள் நால்வர்

இருபதாம் நூற்றாண்டு தொடங்கியபின் உள்ள அரை நூற்றாண்டு காலத்தை நாடகக் கலையின் பொற்காலம் என்று முன்பே கூறினேன்.

இந்த அரை நூற்றாண்டிலும்கூட, முற்பகுதிக் கால் நூற்றாண்டின் நாடக வளர்ச்சிக்கு, திருவாளர்கள் பம்மல் சம்பந்த முதலியார், சங்கரதாஸ் சுவாமிகள், ஏகை சிவ சண்முகம் பிள்ளை, முத்துச்சாமிக் கவிராயர், சதாவதானம் தெ. பொ. கிருஷ்ணசாமிப் பாவலர் போன்ற ஆசிரியப் பெரு மக்களும், இவர்களால் பயிற்றுவிக்கப் பெற்ற நாடக நிறு வனங்களும், நடிக நடிகையர்களும்தான் முக்கிய காரணமாக அமைந்தார்கள்.

அதன் பிற்பகுதிக் கால் நூற்றாண்டின் நாடகக்கலை வளர்ச்சிக்குக் காரணமாய் அமைந்த பலருள், சிறப்பாகக் குறிப்பிடத்தக்கவர்கள் டி.கே.எஸ். சகோதரர்களின் நாடகக் குழுவினர்களேயாகும். சுருக்கமாகச் சொல்ல வேண்டு மானால் டி. கே. எஸ். சகோதரர்களின் சகாப்தமென்றே இதைக் கூறலாம். இவர்கள் நாடகத்தைப் பிழைப்புக்கான ஒரு தொழிலாக மட்டும் கொள்ளாமல், சமுதாயத்திற்குச் செய்யும் தலைசிறந்த தொண்டாகவும் எண்ணிப் பணி யாற்றினார்கள்.

சுவாமிகளின் மாணாக்கரும், புகழ் வாய்ந்த பெண்வேட தாரியும், முற்காலத்தில் சிறந்த பின்பாட்டுக்காரராகவும் விளங்கிய இவர்களின் தந்தையாராகிய திரு. கண்ணுசாமி பிள்ளை அவர்களையும், அவரது அருமைச் செல்வர்களாகிய, 12வயது சங்கரன், பத்துவயது முத்துசாமி, ஆறு வயது சண்முகம் ஆகிய நால்வரையும், சுவாமிகள் தமது தத்துவ மீனலோசனி வித்யா பால சபையில் 1918ஆம் ஆண்டில் சேர்த்துக் கொண்டார். 'விளையும் பயிர் முளையிலே தெரியும்' என்றபடி, ஆறு வயது சண்முகத்தின் அறிவு நுட்பத்தையும், நடிப்புத் திறத்தையும் கண்ட சுவாமிகள்

இவர் நடிப்பதற்காகவே ஒரே நாள் இரவுக்குள் அபிமன்யு சுந்தரி என்னும் நாடகத்தை எழுதி, அதன் கதாநாயகனாக சண்முகத்தைத் தயாரித்துத் திறமையாக நடிக்க வைத்து மகிழ்ச்சியும் புகழ்ச்சியும் கொண்டார். சில ஆண்டுகளில் தம்பி பகவதியும் நடிகரானார். அதன் பிறகு சதாவதானம் பாவலர் நாடகக்குழுவில் சில ஆண்டுகள் நடித்துப் புகழ் பெற்றனர். 1921-23ம் ஆண்டுகளில் டி.கே. சண்முகத்தின் வயது 11 அல்லது 12 இருக்கும். அக்காலத்தில் மனோகரன் நாடகத்தில் மனோகரனாக நடித்த சண்முகம் நடிப்பின் சிறப்புபற்றித் திரு. பம்மல் சம்பந்தமுதலியார் அவர்கள் அவரது இறுதிக்காலம் வரை புகழ்ந்து பேசிப் பாராட்டி யதை நானே பலமுறை கேட்டிருக்கிறேன்.

நாடக நால்வர்கள் தங்களுக்கென்று சொந்தமாக, மதுரை ஸ்ரீ பால சண்முகாநந்த சபா என்ற அமைப்பை 1925-ம் ஆண்டு துவக்கினார்கள். பல ஆண்டுகள் எல்லோரை யும் போல் புராண இதிகாச நாடகங்களைத்தான் நடத்தி வந்தனர். பிறகு திரு. கந்தசாமி முதலியாரை ஆசிரியராக ஏற்று, அன்னாரின் பயிற்சியால் ராஜாம்பாள், ராஜேந்திரா, ஆனந்தகிருஷ்ணன், மோகன சுந்தரம், சந்திரகாந்தா, மேனகா போன்ற சமுதாய சீர்திருத்த நாடகங்களை நடத்தி வெற்றி கண்டனர்.

இதன் பிறகு, திரு. டி.கே. முத்துசாமி அவர்களே குமாஸ்தாவின் பெண் என்ற புரட்சிகரமான சீர்திருத்த நாடகத்தையும், ராஜா பர்த்ருஹரி, காளமேகப் புலவர் போன்ற இதிகாச வரலாற்று நாடகங்களையும் எழுதி, அரங் கேற்றி மிகப் புகழ்பெற்றனர்.

சமூகத்தின் புல்லுருவிகளாகத் திரியும் போலிச் சாமி யார்களின் கேலிக்கூத்துக்களைப் படம் பிடித்துக்காட்டும் வித்யாசாகரர் என்ற நாடகம், இவர்களின் அருமையான படைப்பு. தேசீய எழுச்சியும், சமூக சீர்திருத்த ஆர்வமும், தமிழ்ப் பற்றும், இனப்பற்றும் நிறைந்த நண்பர் டி.கே.

சண்முகம் அவர்களுக்கு இணையாக இன்னொரு கலைஞரை ஒப்பிட்டுச் சொல்ல முடியவில்லை.

சண்முகம் பெற்ற பேறுகளிலெல்லாம் பெரும்பேறு அவருக்கு வாய்த்த சகோதரர்களாகும். அவர் நல்லதையே நினைப்பார், நல்ல வழியிலேயே நடப்பார், நல்லவற்றையே செய்வார் என்ற திடமான நம்பிக்கையும், அவர் எடுக்கும் எந்த முடிவுக்கும் இடையூறாகக் குறுக்கே நிற்காத குணமும் உள்ள சகோதரர்களைப் பெற்றதால்தான், நாடகக்கலை உலகிலே சண்முகம் அவர்களால் பல அற்புத சாதனைகளைச் செய்ய முடிந்தது. எனக்குத் தெரிந்தவரை அவருக்குப் பகைவர்களே கிடையாது. திறமையுள்ளவர்களிடம் சிறிது குறைகள் இருந்தாலும், அதைப் பொருட்படுத்தாது பழகும் பேருள்ளம் படைத்தவர்.

அபிப்பிராய பேதங்களுக்காக நட்பை முறித்துக்கொள்ளாத நல்லகுணம் அவர்பால் இயற்கையில் அமைந்திருந்தது. அரசியல் வாதிகள், பத்திரிகைக்காரரர்கள், எழுத்தாளர்கள், கவிஞர்கள், நாடகாசிரியர்கள், சமுதாயத் தலைவர்கள், மடாதிபதிகள், தமிழ்ப் பெரும்புலவர்கள், நாடகத்திரைப் படத்துறைகலைஞர்கள் ஆகிய அனைத்துத்துறைகளைச் சார்ந்தவர்களையும் அவர் மதித்துப் போற்றினர். பரஸ்பரம் மற்றவர்களும் அவரை மதித்து நேசித்துப் பழகினார்கள்.

படைப்பாற்றல் மிக்க நாடகாசிரியனைப் பிரம்மாவுக்கு ஒப்பிட்டுப் பேசுவது மரபு. அந்தப் பிரம்மா நாட்டில் நடமாடும் பல்வேறு குணப்பாத்திரங்களையும் தனது இலக்கியத்தில் படைத்து, நாடக மேடையில் நடமாடச் செய்வான். ஆனால் இந்த மனிதரோ அத்தகைய பல பிரம்மாக்களையே படைத்து, நாடக உலகுக்கு நன்கொடையாக வழங்கியவராகும்.

ஒரு வானொலி நாடகத்தைக் கேட்டால், ஒரு நல்ல நாவலைப் படித்தால், ஒரு நல்ல இலக்கியச்சொற்பொழிவைக் கேட்டால், உடன் அந்தந்த எழுத்தாளர்களிடம் தொடர்பு

கொண்டு உற்சாகப்படுத்தி, அவற்றிலுள்ள நல்ல அமிசத்தையே மையக் கருத்தாக வைத்து, ஒரு முழுநேர மேடை நாடகமாக எழுதிக் கொடுக்குமாறு வற்புறுத்தி, காட்சித் தொகுப்பு முதல் நாடகத்திற்கான எல்லாச் சிறப்பு உத்திகளேயும் உடனிருந்து எடுத்துச் சொல்லி, அவர்களுக்கு வேண்டிய எல்லா வசதிகளேயும் தம் சொந்தப் பொறுப்பிலேயே செய்து கொடுத்து, ஒரு நல்ல நாடகத்தை உருவாக்கி, மேடையேற்றி நடித்து, எழுதியவருக்கு நல்ல நாடகாசிரியர் என்ற சிறப்பையும் புகழையும் பொருளேயும் வழங்கி, அதிலே மகிழ்ச்சி காணும் பேருள்ளம் கொண்ட கலேஞர் திரு. அவ்வை சண்முகம். ஒரு தலேசிறந்த நாடகாசிரியனுக்குள்ள தகுதி, உரைநடைத் திறம், கவிதை—இசைப் பாடல் எழுதும் ஆற்றல் இத்தனே சிறப்புக்களும் பெற்றிருந்தும், அந்த சிறப்பையெல்லாம் மற்றவர்க்கே பயன்படுத்தி மகிழ்ச்சி காணும் தாயுள்ளத்தை, நாடகக்கலே உலகில் அவர் ஒருவரிடம்தான் நான் கண்டேன். இங்ஙனம் அவர் அரும்பாடுபட்டுத் தயாரித்துஅரங்கேற்றிய நாடகங்கள் ஏராளம். குறிப்பாக, விடுதலே வேட்கையைத் தூண்டியதும் பலமுறை தடைவிதிக்கப்பட்டதுமாகிய திரு. வெ. சாமிஞத சர்மாவின் தேசபக்தி; டி.கே. முத்துச்சாமியின் குமாஸ்தாவின் பெண், காளமேகப்புலவர், வித்தியாசாரர்; புதுக்கோட்டை தம்புடு பாகவதரின் துருவன், பக்த ராமதாஸ்; சதாவதானம் டி.பி. கிருஷ்ணசாமிப் பாவலரின் கதரின் வெற்றி, தேசியக் கொடி, பம்பாய்மெயில், பதிபக்தி, கவர்னர்ஸ் கப், ராஜா பர்த்ருஹரி; சூலமங்கலம் வைத்தியஞதபாகவதரின் சிவலீலா கு.சா. கிருஷ்ணமூர்த்தியாகிய எனது அந்தமான் கைதி; ப. நீலகண்டனின் முள்ளில் ரோஜா: பா. ஆதிமூலம் நா. சோமு ஆகியோரின் மனிதன்; நாராண துரைக் கண்ணனின் உயிரோவியம்; ஏ.எஸ்.ஏ. சாமியின் பில்ஹணன்; பி. எத்திராஜுலுவின் ஔவையார்; நா, சோமசுந்தரத்தின் இன்ஸ்பெக்டர்; சி.வி. ஸ்ரீதரின் எதிர்பாராதது, ரத்தபாசம்; கல்கியின் கள்வனின் காதலி (நாடக ஆக்கம் எஸ்.டி. சுந்தரம்); அரு. ராமநாதனின் ராஜராஜ சோழன்; டி.கே

கோவிந்தனின் எது வாழ்வு; நா. பாண்டுரங்கனின் சித்தர் மகள், கல்கியின் சிவகாமியின் சபதம், (நாடகஆக்கம் புத்த நேரி) பிலஹரியின் பாசத்தின் பரிசு; கி.ஆ பெ. விசுவநாதத் தின் தமிழ்ச்செல்வம்; திருச்சி பாரதனின் அப்பாவின் ஆசை, பலாப்பழம்; வேணுகோபாலின் அமைச்சர் மதுரகவி. ரா. வேங்கடாசலத்தின் இமயத்தில் நாம், முதல்முழக்கம், மனேவி; அகிலனின் புயல், வாழ்வில் இன்பம், உயிர்ப்பலி; சேலம் சித்தையனின் கப்பலோட்டிய தமிழன் ஆகிய எண்ணற்ற ஒப்புயர்வற்ற நாடகங்களை அரங்கேற்றித் தமிழகம் எங்கும் புகழ்பெற்று விளங்கிய தங்களின் நிரந்தர நாடகக்குழுவுக்கு, 1950 ஆம் ஆண்டு சென்னையில் மூடுவிழா நடத்தியதும் ஒரு புதுமையான செயலாகும்.

அதற்குப் பிறகும், கலை உள்ளத்தின் எழுச்சியின் காரண மாகத் தனது குழுவினரைக் கொண்டே பல புதிய நாடகங் களைத் தயாரித்து தமிழகம், பிறமாநிலங்கள், சிங்கப்பூர் இலங்கை, மலேசியா முதலிய பல்வேறு நகரங்களில் ஏறத் தாழ 15 ஆண்டுகளுக்கு மேல் கலைத்தொண்டு புரிந்து, நாடக வேந்தராகத் திகழ்ந்த ஔவை சண்முகத்தை கலையுலகத்தின் சிகரமென்றே சொல்லவேண்டும்.

டி.கே.எஸ். சகோதரர்கள் பல நூற்றுக்கணக்கான தேசீய மன்றங்களுக்கும், கல்வி நிறுவனங்களுக்கும், பத் திரிகை வளர்ச்சிக்கும்,தேசீயத்தலைவர்களுக்கும் சுயவிளம்பர மின்றி லட்சக்கணக்கான ரூபாய்களை நிதி உதவியாக வழங்கி யுள்ளார்கள் என்பது பலருக்கும் தெரியாத விஷயமாகும்.

மதுரைத் தமிழ்ச்சங்கம் இவர்களுக்கு முத்தமிழ்க் கலா வித்வ ரத்தினங்கள் என்ற விருதையும், ஈரோடு நாடகக்கலை மாநாட்டில், ஆர்.கே. சண்முகம் அவர்களால் அவ்வை என்ற சிறப்பு விருதையும்,புதுவை இராமகிருஷ்ண பாடசாலையினர் நாடக வேந்தர் என்ற விருதையும், பாரிவிழாவில் குன்றக்குடி அடிகளாரால் நடிகர்கோ என்ற பட்டத்தையும், நாகர் கோவில் பாராட்டு விழாவில் முத்தமிழ்த் திலகம் என்ற

விருதையும், இயலிசை நாடக மன்றத்தினரால் கலைமாமணி விருதும், மற்றும் எண்ணற்ற சிறப்பு விருதுகளையும் பெற்ற டி.கே. சண்முகம் நூற்றுக்கணக்கான நகரமன்றங்கள், கலை மன்றங்களின் வரவேற்பு மடல்களையும் பெற்ற, ஒப்பாரும் மிக்காருமற்ற நடிகக் கலைமன்னனாகத் திகழ்ந்தவர்.

செல்வாக்குள்ள ஒரு தனி மனிதரின் உரிமைச் சொத் தாகச் சிறைப்பட்டுக் கிடந்த அமரகவி பாரதியாரின் கவிதைச் செல்வத்தைத் தேசியப் பொதுச் சொத்தாக மாற்ற வேண்டுமென்பதற்காக அவர் நடத்திய இயக்கம், அந்தப் போராட்டத்தில் அவர் கண்ட வெற்றி நாடறிந்த ஒன்றாகும்.

நாடக, நாட்டிய இசைத்துறைக் கலைஞர்கள் இன்று அனுபவித்து வரும் ரயில் பயணக் கட்டணச் சலுக்கைக்காக ஔவை சண்முகம் எடுத்துக்கொண்ட முயற்சி, நடத்திய போராட்டங்கள் கொஞ்சமல்ல. இதற்காகக் கலைஞர்கள் அனைவருமே அவருக்கு நன்றி செலுத்த வேண்டும்.

சண்முகம் பெரிய லட்சாதிபதியாக இருக்கவில்லை என் பதை நாம் அறிவோம். என்றாலும், வறுமையில் வாடும் நடிகர்கள், கவிஞர்கள், எழுத்தாளர்கள், அரசியல்வாதிகள் ஆகிய பலருக்கும் தன்னால் இயன்ற அளவு விளம்பரமின்றிப் பொருளுதவி செய்துவந்தார் என்பதையும் நான் அறிவேன்.

சண்முகத்தின் தொடர்பாலும் நட்பாலும் நாடகத் துறைக்கு இழுக்கப்பெற்றோர் பலர் என்பதைச் சொன்னேன். இதில் சிறப்பாகக் குறிப்பிடத்தக்கவருள் அறிஞர் அண்ணாவும் ஒருவர் என்பது பலருக்குத் தெரியாத ரகசியமாகும்.

ஈரோட்டில் தொடர்ந்து நாடகம் நடந்த காலத்தில். விடுதலையின் துணை ஆசிரியராகப் பணியாற்றிய அண்ணா அவர்கள், டி.கே.எஸ். நாடகங்களைக் கண்டு நாடகக்கலையில் ஈடுபாடு கொண்டதையும் அவர்களின் குமாஸ்தாவின் பெண் என்ற நாடகக்கதையின் தொடர் பகுதியாக ஒரு

நவீனத்தை எழுதியதையும், அண்ணு தன் திராவிட நாடு ஏட்டிலேயே எழுதியுள்ளார். பின் திராவிட நாடு பத்திரிகை நிதிக்கென்றே டி.கே.எஸ். ஒரு நாடகத்தை நடத்தி, அதில் வசூல் ஆன ஒரு பெருந்தொகையை வழங்கியுள்ளார்கள்.

இத் தொடர்புதான் பிற்காலத்தில் அண்ணு ஒரு நாடகாசிரியராக உருப் பெறுவதற்கு நிலைக்களஞக அமைந்தது என்பதைப் பெருமிதத்துடன் சொல்லிக் கொள்ள ஆசைப்படுகின்றேன்.

ஔவை எந்த அளவு தேசிய வாதியாக இருந்தாரோ, அதைவிடவும் அழுத்தமான சமூக சீர்திருத்த வாதியாகவும் இருந்தார். நாடகக் குழுவில் தமிழ், ஆங்கிலம், இசை, நாட்டியப் பயிற்சிக்கென்று தனித்தனியே ஆசிரியர்கள் உண்டு. அறிவு வளர்ச்சி மன்றம் என்ற பெயரால் ஒரு சிறந்த நூலகமும், ஒரு கையெழுத்துப் பத்திரிகையும்கூட உண்டு. இதன்மூலம் சீர்திருத்த இயக்கத்திலும், திராவிட இயக்கத்திலும் நடிகர்கள் பற்றுக்கொள்ள வழிகாட்டிய சண்முகம் அவர்களே, பிற்காலத்தில் வருந்தும் அளவுக்கு, திருவாளர்கள் என்.எஸ்.கே., என்.எஸ். நாராயண பிள்ளை, நடிகமணி டி.வி.என்., எஸ்.எஸ்.ஆர்., நடிப்பிசைப் புலவர் கே.ஆர்.ஆர்., மற்றும் பல நடிகர்கள் திராவிட இயக்கத்தின ராகவே மாறிவிட்டனர்.

ஔவை சண்முகம் அவர்கள் தலைசிறந்த நடிகர், தயாரிப்பாளர், நிர்வாகியாக மட்டுமின்றி, தேசீய முற் போக்குச் சிந்தனையாளராகவும், தமிழ்க் கலாச்சாரச் செயல் வீரராகவும் திகழ்ந்து, தமிழரசுக் கழகத் தலைவர்களில் ஒருவராக, அதன் பொதுச் செயலாளராகப் பணியாற்றி, தமிழக எல்லைகள் மீட்சிக்கும், தமிழ் பயிற்சி மொழிக்கும், மாநில சுயாட்சிக்கும் பாடுபட்டார். மற்றும், தமிழ் எழுத் தாளர் சங்கப் பொருளாளராகவும், பாரதி சங்கச் செயலாள ராகவும், நாடக் கழகத் தலைவராகவும், நடிகர் சங்கத் தலைவ ராகவும், மற்றும் எத்தனையோ பொது நிர்வாகங்களிலும்

பங்கேற்று உழைத்தார். சென்னைப் பல்கலைக் கழகத்தில் பம்மல் சம்பந்தனார் அறக்கட்டளைக்கும், மதுரைப் பல்கலைக் கழகத்தில் சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் அறக்கட்டளைக்கும் வழிவகை செய்ததுடன், மதுரையில் சுவாமிகளின் சிலை வைப்பதற்கும் பெருமுயற்சியெடுத்து வெற்றி கண்டார். பாரதப் பேரரசின் குடியரசுத் தலைவர், இக்கலைப் பேரர சருக்குப் பத்மஸ்ரீ விருதளித்துச் சிறப்பித்தது மிகமிகப் பொருத்தமான செயலாகும்.

பிற்காலத்தில் சிறந்து விளங்கிய கலைவாணர் என்.எஸ். கே., எஸ்.வி. சகஸ்ரநாமம், எஸ்.வி. சுப்பையா, டி.என். சிவதாணு, சங்கீத வித்வான் டி.எம். தியாகராஜன், நடன ஆசிரியர் கே.என். தண்டாயுதபாணி, திரைப்பட இயக்கு னர்கள் ஏ.பி. நாகராஜன், ஏ.எஸ்.ஏ. சாமி, ப. நீல கண்டன். சி.வி. ஸ்ரீதர், மகாலிங்கம், எம்.ஆர். சாமிநாதன், கே.பி. காமாட்சி, பிரண்ட் ராமசாமி, எம்.எஸ். துரோபதை, டி.ஏ. ஜெயலட்சுமி, கே.ஆர். ராமசாமி, குண்டு கருப்பையா மற்றும் புகழ்பெற்ற நூற்றுக்கணக்கான கலைஞர்களின் புகழுக்கு நுழைவாயிலாக அமைந்தது, டி.கே.எஸ். நாடகக் குழுவே என்பதை பெருமையோடு சொல்லலாம். கலையுலகில் இன்னொருவரை ஈடுசொல்ல முடியாத அளவுக்கு உயர்ந்து நின்ற அவ்வை சண்முகம் அவர்களின் இழப்பைக் காலம் தான் ஈடு செய்ய வேண்டும்.

பல்வேறு நாடக சபைகளின் தோற்றம்

மதுரை ஒரிஜினல் பாயஸ் கம்பெனி, ஜெகன்னாத ஐயரின் மதுரை பால மீன ரஞ்சனி சங்கீதசபா, சி. கன்னையா அவர்களின் சென்னை இந்து வினோத நாடக சபா, டி.கே.எஸ். சகோதரர்களின் சண்முகானந்த சபா. கி. சீனிவாசப் பிள்ளையின் நாடகக் குழு, இவற்றைத் தொடர்ந்து நூற்றுக்கணக்கான நாடக சபைகள் தோன்றின. இவற்றில் குறிப்பிடத்தக்க நாடக சபைகள் பல.

எட்டையபுரம் இளைய மகாராஜா ஒரு நாடகக் குழுவைத் தொடங்கிச் சில ஆண்டுகள் நடத்தினர். இவர் தாமே நாடகம் எழுதும் திறமும், காட்சிகளுக்கான திரைச் சீலைகளை எழுதும் ஓவியத் திறமையும் பெற்றவர். கலையார்வம் காரணமாக இதைத் தனது பொழுதுபோக்காகக் கொண்டு கலைப்பணியாற்றினர். தயாளன் என்ற ஒரு அருமையான நாடகத்தை எழுதித் தயாரித்து நடத்தி மகிழ்ந்தார்.

புளியம்பட்டி திரு. சுப்பாரெட்டியார் என்பார், பல ஆண்டுகள் ஒரு பாலர் நாடக சபையை நடத்தினர். இந்தச் சபையில் புகழ் பெற்ற நடிகர்தான் பி.எஸ். கோவிந்தன், இக்குழுவினர் தமிழகம் மட்டுமின்றி இலங்கை, மலேசியா. சிங்கப்பூர் போன்ற வெளி நாடுகளிலும் நாடகங்களை நடத்திப் புகழ் பெற்றனர்.

மற்றும், திருச்சி பால பாரதி சபா, சென்னை என்.வி. சண்முகம் பட்டணம் பொடிக் கம்பெனியார் நடத்திய பாலர் நாடக சபா, எஸ்.ஆர். ஜானகி, எஸ்.என். ராஜாம்பாள் ஆகியோரின் வளர்ப்புத் தந்தையார் ஓவியர் திரு. பொன்னுசாமி பிள்ளை நடத்திய தந்திமுகானந்த சபா, கே.எஸ். செல்லப்பா, அனந்த நாராயண அய்யர் நடத்திய ஆரியகான சபா, டி.எம். மொய்தீன் சாகிப் நடத்திய ராமானுகூல சபா, பி.எஸ். வேலுநாயர் கம்பெனி, குடந்தை, கே.டி. மாரிமுத்துப் பிள்ளை நடத்திய தேசிகானந்த சபா, பழனியா பிள்ளை கம்பெனி, பக்கிரி ராஜாக் கம்பெனி, சி.எஸ். சாமண்ணு ஐயர் கம்பெனி, சின்னையா பிள்ளை கம்பெனி, பி. ராஜாம்பாள் கம்பெனி, வீரராகவ முதலியார் கம்பெனி, எஸ்.என். விஜயலட்சுமி கண்ணுமணி கம்பெனி, சுந்தரராவ் கம்பெனி, பரசுராமபிள்ளை கம்பெனி, மற்றும் எத்தனையோ நாடக நிறுவனங்கள் தோன்றித் தொடர்ந்து தமிழகம் மட்டுமின்றி, கேரளம், கர்நாடகம் இலங்கை,மலேசியா, சிங்கப்பூர்,பர்மா முதலிய நாடுகளிலும் புகழ்பெற்று விளங்கின.

காரைக்குடி வைரம் அருணுசலம் செட்டியார், அவர்கள் 1943-ம் ஆண்டு முதல் 1953-ம் ஆண்டு வரை ஸ்ரீராம பால கான சபா என்னும் நாடக நிறுவனத்தை நடத்தினர்.

இந்த நிறுவனத்தில், திருமழிசை ஆழ்வார், ஏழைப் பெண், தாகசாந்தி, குடும்ப வாழ்க்கை, புயலுக்குப் பின் பக்த சாருகதாசர், புரட்சி, இன்ப இரவு, பிலோமினு, விஜய நகர சாம்ராஜ்யம், எதிர்பார்த்தது, அன்னே, ஆகிய பல அருமையான நாடகங்களை நடத்திப் புகழ் பெற்ருர்.

முத்துராமன், எஸ்.எம். ராமநாதன், குலதெய்வம் ராஜ கோபால், எம். என். நம்பியார், கே.ஆர். ராம்சிங், சாயி ராமன், சட்டாம்பிள்ளை வெட்கட்ராமன் போன்ற நல்ல நடிகர்களையும், மனோரமா, எம்.எஸ்.எஸ். பாக்கியம் போன்ற நகைச்சுவை நடிகைகளையும், நல்ல எழுத்தாளர் நாஞ்சில் ராஜப்பாவையும் இந்த நிறுவனம் உருவாக்கிக் கொடுத்தது என்பது குறிப்பிடத்தக்கது.

இந்த நிறுவனம் நின்றபின், முத்துராமன், ராமனுதன், குலதெய்வம் ராஜகோபால் போன்ற நடிகர்களின் கூட்டு நிர்வாகத்தில் வைரம் நாடக சபா என்ற பெயரில் சில காலம் நடத்தி, நீதிபதி, சந்திப்பு, கடமை, சாந்தி, கட்ட பொம்மன் ஆகிய பல நாடகங்களை அரங்கேற்றினர். இந்த நிறுவனமும் நீடித்து நடத்த முடியாமல் சில மாதங்களில் நிறுத்தப்பட்டது.

டி. கே. எஸ். சகோதரர்களின் நாடக்குழு, ஈரோட்டில் 1944ம் ஆண்டு திரு. ஆர். கே. சண்முகம் செட்டியார் அவர்களின் தலைமையில், மிகச் சிறப்பாக நாடகக் கலை முதல் மாநாடு நடத்தியதை முன்பே குறிப்பிட்டுள்ளேன். இரண்டாவது நாடக மாநாடு, தஞ்சைகரந்தையில் அடுத்த ஆண்டிலேயே நடந்தது. இதையடுத்து அதே 1945-ம் ஆண்டு இறுதியில் மிகச் சிறப்பாக மூன்ருவது நாடக மாநாடு, வைரம் செட்டியார் நாடகக் குழுவின் ஆதரவில் சென்னையில் நடை

பெற்றது. இந்த மாநாட்டில்தான் திரு. கே. ஆர். ராமசாமி அவர்களுக்கு 'நடிப்பிசைப் புலவர்' என்ற சிறப்புப் பட்டம் வழங்கப் பெற்றது. இதில் நானும் கலந்துகொண்டு உரை யாற்றினேன்.

திரு. பி. ஜெகன்னாதய்யரின் கம்பெனி நின்றுபோனதற் குப் பிறகு, அதிலிருந்த பல நடிக நண்பர்களை ஒன்றுசேர்த்து, திரு. எதார்த்தம் டி. பி. பொன்னுசாமி பிள்ளை அவர்களும், மற்றும் சில நண்பர்களும் சேர்ந்து, ஸ்ரீ மங்கள பால கான சபா என்னும் ஒரு நாடக நிறுவனத்தைத் தொடங்கி, ராமாயணம், கிருஷ்ணலீலா போன்ற பல பழைய நாடகங் களுடன், திருச்சி சிட்டி அமைச்சூர் சபையின் இழந்த காதல், விமலா அல்லது விதவையின்கண்ணீர் என்ற அருமை யான துன்பியல் சீர்திருத்த நாடகங்களையும் நடத்தி வந்தார்கள். இந்த நாடகசபையின் மூலம் கலையுலகிற்குக் கிடைத்தவர்தான் நடிகர் திலகம் சிவாஜி கணேசன் அவர்கள்.

ஸ்ரீமங்கள பாலகான சபையின் உரிமையைக் கலைவாணர் என். எஸ். கிருஷ்ணன் வாங்கி, என். எஸ். கே. நாடகசபை என்ற பெயரில், சென்னை ஒற்றைவாடை தியேட்டரில் கே. ஆர். ராமசாமி, வி.கே. ராமசாமி, எஸ்.வி. சகஸ்ரநாமம் ஆகியோர்களைக் கொண்டு மனோகரா. பூம்பாவை ஆகிய நாடகங்களைச் சிறப்பாக நடத்தினார்கள். பிறகு நண்பர் திரு. ப. நீலகண்டன் அவர்களைக் கலைவாணருக்கு நான்தான் அறிமுகம் செய்துவைத்து, நாமிருவர் நாடகத்தை அரங் கேற்றத் துணைபுரிந்தேன். பின், எஸ். வி. சகஸ்ரநாமம் அவர்கள் பைத்தியக்காரன் என்ற நாடகத்தைத் தாமே எழுதி அரங்கேற்றினார்.

இந்த சமயத்தில், லட்சுமிகாந்தன் என்ற மஞ்சள் பத்திரிகையின் ஆசிரியர் கொலை வழக்கு சம்பந்தமாகக் கலைவாணர் அவர்களும், எம். கே. தியாகராஜ பாகவதர்

அவர்களும் அநியாயமாகச் சிறைபுக நேர்ந்ததன் காரண மாக, என். எஸ். கே. நாடக சபையின் நிர்வாகப் பொறுப்பை திரு. எஸ். வி, சகஸ்ரநாமம் ஏற்று நடத்தினர்.

திரைப்படத் துறையில் புகழ்பெற்று விளங்கிய எம். கே. டி. பாகவதர் இல்லாத குறையை நிறைவு செய்ய, அன்று பாடும் நட்சத்திரமாக விளங்கிய திரு. கே.ஆர். ராமசாமிக்கு ஏராளமான திரைப்பட ஒப்பந்தங்களும்,அளவற்ற வருமான மும், ஏககாலத்தில் வந்து குவிந்தன. அந்தப் பணத்தைக் கொண்டு தனது வாழ்க்கையின் லட்சிய தெய்வமாக விளங்கிய அறிஞர் அண்ணுவின் நாடகங்களை அரங்கேற்றவும், அதன் மூலம் அவரது சீர்திருத்தக் கருத்துக்களை நாட்டு மக்களிடையே பரப்பவும் திட்டமிட்டு, லட்சக்கணக்கான ரூபாய்களைச் செலவிட்டு, காட்சித் திரைகள், உடைகள் அனைத்தும் புதிதாகவே தயாரித்து, கிருஷ்ணன் நாடக சபா என்ற பெயரில்,தஞ்சாவூரில் நாடகக் குழுவைத் தொடங்கி, 1946-ம் ஆண்டில் அறிஞர் அண்ணுவின் ஓர் இரவு நாடகத் தையும், அதற்குப் பின் வேலைக்காரி நாடகத்தையும் மிகப் பெரிய விளம்பரத்தோடும் நிறைந்த வசூலுடனும் நடத் தினர்கள். இந்த நாடகங்களுக்குத் தலைமை வகிக்காத பெரிய மனிதர்களோ அரசியல் தலைவர்களோ இல்லை என்ற அளவுக்கு—எல்லாக் கட்சிப் பிரமுகர்களும் தலைமை வகித்து நாடகத்தை—நாடகாசிரியர் அறிஞர் அண்ணுவை மன நிறைவுடன் பாராட்டினர்கள்; ஆசிரியர் கல்கி அவர்கள் 'இதோ ஒரு பெர்னுட்ஷா தமிழ் நாட்டில் இருக்கிறுர்' என்று தமது விமரிசனத்தில் எழுதினர்.

இந்த நாடகங்களுக்கிடையே, அண்ணு அதற்கு முன்பே எழுதிக் கட்சி மாநாட்டு மேடைகளில் எல்லாம் தாமே வேடம் தாங்கி நடித்துப் புகழ்பெற்ற சந்திரமோகன், சிவாஜி கண்ட இந்து ராஜ்யம் போன்ற நாடகங்களும் நடிக்கப் பெற்றன. இறுதியில் அதே ஊரில் எனது புதிய நாடகம் ஒன்றும் ஓர் இரவு, வேலைக்காரிக்குப்பின் அரங்கேற்

றப் பெற்றது. ஆனால் அது வேடிக்கையான—இல்லை—என்னைப் பொறுத்தவரை வேதனையான கதை.

லேலைக்காரி நாடகப் பத்திரிகை விளம்பரங்கள், சுவரொட்டிகள், துண்டுப் பிரசுரங்கள் அனைத்திலும் எமது அடுத்த நாடகம் தூக்குமேடை—ஆசிரியர் கு. சா. கி என்று மாதக் கணக்கில் விளம்பரம் செய்து, பிறகு தேதியும் குறிப்பிட்டு, ஊரெங்கும் சுவரொட்டிகளும் ஒட்டியபிறகு, அடுத்த நாளே, அதே ஊரில், வேறொரு தியேட்டரில், அதே தேதியில் எம். ஆர். ராதா நடிக்கும் தூக்குமேடை By மு. கருணாநிதி என்று ஊரெங்கும் பெரிய அளவில் சுவரொட்டிகள் ஒட்டப்பட்டிருந்தன. எனது அந்தமான் கைதி நாடகம் 1944ல் முதல் பதிப்பு வந்தபோது, அதில் அடுத்த நாடகம் தூக்கு மேடை (அச்சில்) என்று பதிப்பித்திருந்தேன் பெரியார் முதல் பிரமுகர்கள் பலர் சொல்லியும், எம். ஆர். ஆர். அவர்கள் எந்த நியாயத்தையும் ஏற்றுக் கொள்வதாயில்லை. கடைசியில் அண்ணாவிடம் அடைக்கலம் புகுந்தோம். எதிலும் சமாதானத்தையே விரும்பும் அவர், நாடகம் முழுவதையும் படித்துப் பார்த்துவிட்டு, அதன் உரையாடலில் வரும் ஒரு சொல்லையே நாடகத்தின் தலைப்பாக வைக்கும்படி ஆலோசனை கூறினார்.

'என் காணிக்கை' என்பதுதான் அந்தத் தலைப்பு. 1947ல் எனது என் காணிக்கை நாடகம் கே. ஆர். ஆர். கம்பெனியில் அரங்கேறியது. நாடகத்திற்குப் பிரமாதமான வரவேற்புக் கிடைத்தது. பொதுவுடைமைத் தத்துவத்தின் புரட்சிக் கனல்சிதறும் உடையாடல்களும் சம்பவங்களும் பாடல்களும் தொழிலாளர் வர்க்கத்தை தட்டி எழுப்புவதாக இருந்தன. அந்த நாடகத்தின் காட்சிஅமைப்பு முறைகளிலேயே அற்புதமான உத்திகளைக் கையாண்டிருந்தேன். அதாவது முதல் காட்சிக்கும் அடுத்த காட்சிக்கும் இடையே விளக்கு அணைந்து, மறுபடியும் எரியுமல்லவா...இந்த இடைவெளிக்கு முன்னும் பின்னும் காட்சிகளின் விளக்கமாக இரண்டு வரிப் பாடல் பின்னணியில் ஒலிக்கும். எடுத்துக் காட்டாக, முன்

காட்சி, பணக்கார முதலாளியின் ஆடம்பரமான மாளிகைக் காட்சி முடியும்போது,

"வானமளாவிய மாளிகைதனிலே
வாழ்ந்து களிப்பவன் முதலாளி"

இது பாடல். அடுத்த காட்சி கூரைகள் பிய்ந்து தொங்கும் குடிசை. விளக்கு அணைந்து ஒளிவந்ததும் குடிசையும், அந்தக் குடிசைக்கு வெளியே ஒரு தொழிலாளி தனது ஓட்டைக் குடிசையையும் எதிரே தெரியும் வானளாவிய மாளிகை யையும் நெஞ்சக்குமுறலோடு பார்த்து ஏக்கப் பெருமூச்சு விடுவான். பின்னணியில் அடுத்த ஒரு வரிப்பாடல் எதிரொ லிக்கும். அடுத்து வரும் காட்சி விளக்கப் பாடல் இதுதான்.

"கானல் மழை பனி ஓட்டைக் குடிசையில்
கலங்கியே வாடுகின்றான் தொழிலாளி."

அடுத்து ஒரு காட்சி. பணக்கார முதலாளிக்கு வேலைக்காரன் பால்கொண்டு வந்து தருகிறான். முதலாளி சிறிது சுவை பார்த்துவிட்டு 'சர்க்கரையில்லையேடா மடையா' என்றுகூறி, கொதிக்கும் பாலை வேலையாளின் முகத்தில் கொட்டுகிறான். சூடுதாங்காமல் துடிக்கிறான் வேலையாள். ஒரு வரிப்பாடல் தொடங்குகிறது. விளக்கு அணைகிறது.

"பாலுக்குச் சர்க்கரைஇல்லை யென்று ஏழைமேல்
பாம்பெனச் சீறுகின்றான் முதலாளி"

அடுத்தது விளக்கு எரிகிறது. ஒரு தொழிலாளி கலயத்தில் கூழைச் சுவைத்து உதட்டைப் பிதுக்கி உப்பில்லையேயென்று சைகை காட்ட, அவன் மனைவி துட்டு இல்லையென்று சைகை யிலேயே கூற, அடுத்த ஒரு வரிப்பாடல் எதிரொலிக்கிறது.

"கூழுக்கு உப்பிலலை யென்று குமைகின்றான் இங்கே
கூலிக்குழைக்கும் ஏழைத் தொழிலாளி"

எடுத்துக்காட்டுக்கு இன்னும் ஒரு காட்சி: ஒரு இளம் தொழிலாளிப் பெண்ணின் தாய் சாகக்கிடக்கின்றாள்.

மருத்துவரை அழைக்கப் பணமின்றித் தவிக்கின்ருள் அந்தப் பெண். அப்போது அங்கே வந்த கருங்காலி வீரையன், மேனேஜரிடம் பணம் வாங்கித் தருவதாக அழைத்துப் போகிருன். மானேஜரும் பணம் கொடுத்து, டாக்டரை அழைத்துவருமாறு அனுப்பிவிடுகிருன். தொழிலாளிப்பெண் புலிக்குகையில் சிக்கிக் கொண்ட மான்குட்டிபோல் நடுங்கு கின்ருள். காம வெறி கொண்ட மானேஜர் அவளை நெருங்கு கிருன். விளக்கு அணைகிறது. இருட்டில் அம்மா அம்மா... என்று அந்தப் பேதைப் பெண்ணின் அலறல் கேட்கிறது. அதைத் தொடர்ந்து காட்சி விளக்கப் பாடல் எதிரொலிக் கிறது.

பாடல்

''அம்மா...அம்மா...அம்மா!
அம்மா அம்மாவென்று அலறினலும்
பணக்காரன் உன்னை
சும்மா விடுவானே கற்பைச் சூறையாடாமல்
அகம்பாவக்காரன்
புற்றரவின் வாய்ப்பட்டதோர் தேரையும்
புலிவாய்ச் சிக்கிய தோர் மானும்
உற்றிடுங் கெதியே உற்றனை மீள
உனக்கினி வகையேது'

இப்போது இருள்நீங்கி விளக்கு எரிகிறது. பெண் அலங் கோலமான நிலையில், ஒரு ஓரத்தில் விம்மி விம்மி அழுது கொண்டு நிற்கிருள். மானேஜர் சிகரெட்டைப் புகைத்த படி அலட்சியமாகச் சிரித்துக்கொண்டு நிற்கிருன். பாடல் ஒலிக்கிறது.

''அற்றது மானம் அழிந்தது கற்பு
ஆணவம் கொண்ட பணம்
பெற்றவன் ஒருவன் பேயினும் கொடியன்
பெரும்பலி கொண்டான்

கொடுமை! கொடுமை! கொடுமை!—விடுதலையடைந்தும் பணம் படைத்தோர் கொடுமை நீங்கவில்லையே''

கருங்காலி வீரப்பன் வருகிறான். நிலைமையைப் புரிந்து அவனை அதிர்ச்சியுற்றுச் சீறுகிறான். மானேஜர் அலட்சிய மாக, ஒரு கத்தை நோட்டை வீசி, "ஏய் போடா அழைத்துக் கொண்டு'' என்று கூறிச்செல்ல, அந்தப் பெண் வீரையனைக் கண்டு அண்ணா என்று அலறுகிறாள். காட்சி முடிகிறது.

அடுத்த காட்சியில் வீரையனும் அந்தப் பெண்ணும் அவர்கள் குடிசையை நெருங்கும்போதே அந்தப் பெண்ணின் தாய் இறந்துகிடக்கிறாள். அந்தப் பெண் விழுந்து புரண்டு முட்டிமோதிக்கொண்டு புலம்புகிறாள்,வீரையன் சமாதானம் செய்து "பணத்தை பிரேத அடக்கத்திற்கு வைத்துக் கொள்'' என்று சொல்லிக் கொடுக்க, அதை அவன் முகத்திலேயே வீசி விரட்டுகிறாள்.

அடுத்து நாடகம் பார்த்துக்கொண்டிருந்த ரசிகர்களையே புரட்சிக்காரர்களாக மாற்றிய மற்றொரு காட்சியைக் கூறி இதை முடிக்கலாமென்று நினைக்கிறேன்.

மில்லில் கதவடைப்பு, வேலையிழந்த தொழிலாளர்கள் போராட்டத்திற்கும் புரட்சிக்கும் தயாராகிக் குமுறிக் கொண்டிருக்கிறார்கள். அவர்களைச் சமாதானப்படுத்தும் முறையில், தொழிலாளர் தலைவன் ஒரு உயரமான மேடை யில் நின்று, "வன்முறை நிரந்தர வெற்றியைத் தராது. அகிம்சை வழியில் காந்தீய நெறியில் பேசித் தீர்த்து நம் உரிமைகளைப் பெற வேண்டும்'' என்று உரையாற்றிக் கொண்டிருக்கிறான். எங்கிருந்தோ விர்ரென்று வந்த ஒரு கல் தலைவனின் மண்டையைப் பிளக்கிறது. தொழிலாளர் களின் ஆத்திர உணர்ச்சி கட்டுமீறிப் போகிறது. ஊர்வல மாகப் புறப்படுகின்றனர். அடிபட்ட காயத்தில் ரத்தக் கறை படிந்த கைக்கு மட்டும் வட்டமான ஒளி...இருளில் பேரணி திரண்டு செல்கிறது. பின்னணியில் காட்சி விளக்கப் பாடல் குழுவிசையாக ஒலிக்கிறது.

"தியாகிகள் தேசத்தில் சிந்திடும் ரத்தமே
தீக்குழம் பாகாதா—தீக்குழம் பாகாதா—செல்வ
போகிகள் வாழ்வின் செருக்கைக் கருக்கும்
புரட்சித் தீ மூளாதா...பு...பு...பு...பு...பு...

படிப்படியாக உணர்ச்சியின் உச்சக்கட்டத்தை எட்டிய இந்தப்பாடல், கடைசிவகுப்பு ரசிகர்களிடையே கிளர்ச்சியைத் தூண்டியதன் காரணமாக உணர்ச்சி வசப்பட்டு, மக்கள் அத்தனை பேரும் எழுந்து நின்று "புரட்சி ஓங்குக, புரட்சிஓங்குக" என்று ஆவேசத்துடன் கூச்சலிட ஆரம்பித்து விட்டனர். மேடையிலும் வெளியிலும் எதிரொலித்த உணர்ச்சிப் பெருக்கைக் கண்டு அதிர்ச்சியடைந்த, மேல் வகுப்பு ஆண்களும் பெண்களும் மருட்சியுடன் வெளியேறத் தொடங்கினர். பிறகு எப்படியோ ரசிகர்களை அமைதிப் படுத்தி, மேற்கொண்டு நாடகத்தைத் தொடர்ந்து நடத்தி முடித்தோம்.

மறுநாள் சுகபோகக்காரர்களைப் பாதுகாப்பதற்காகவே தாங்கள் அவதாரம் செய்திருப்பதாக நினைத்துக் கொண்டிருக்கும், அதிகார வர்க்கமும், காவல் துறையினரும் செய்த கெடுபிடிகள், மிரட்டல்கள், அளவுக்கு மீறியதாயிருந்தது. சில காட்சிகளைக் குறைக்கவேண்டு மென்றார்கள். சில காட்சிகளை நீக்க வேண்டுமென்றார்கள். ஒரு அதிகாரி இந்த நாடகத்திற்கே தடை விதிக்க வேண்டுமென்றார். இத்தனை கெடுபிடிகளுக்கும் ஈடுகொடுத்துத்தான் இந்த நாடகத்தைத் தொடர்ந்து நடத்திவந்தோம். பாடல்களுக்கு சி.எஸ்.ஜெயராமன் அற்புதமாக இசை அமைத்திருந்தார். என்.சி. கிருஷ்ணன் அருமையாக உணர்ச்சியுடன் பாடி எழுச்சியூட்டினார். ஆனால், என்ன காரணத்தினாலோ முதல் நாடகத்தில் இருந்த உணர்ச்சித் துடிப்பைப் போகப் போகக் காண முடியவில்லை.

பிறகு கே.ஆர். ஆரின் நாடகக்குழு திருச்சி, ஈரோடு, கோவை, பெங்களூர் முதலிய ஊர்களுக்குச் சென்று, முகா

மிட்டு நாடகங்களை நடத்தினார்கள். இறுதியில் சென்னை வந்த பிறகு செயலிழந்து நிறுத்தப் பெற்றது.

நான் எழுதிய அந்தமான் கைதியைவிட, எத்தனையோ வகையில் சிறந்த நாடகமாகிய "என் காணிக்கை", நான் எதிர்பார்த்த அளவு வெற்றியடையாது போனதற்குக் காரணம், நாடகம் சரியான இடத்திலே சேர்க்கபடாதது தான் என்பதை எண்ணி வருந்தாமல் இருக்க முடியவில்லை.

கலைவாணர் என்.எஸ்.கே. நாடகக் குழுவிலிருந்து திரு. கே.ஆர். ராமசாமி விலகி கிருஷ்ணன் நாடக சபா தொடங்கிய சில ஆண்டுகளுக்குப் பிறகு, திரு. எஸ்.வி சகஸ்ரநாமம் அவர்களும் விலகி, சேவாஸ்டேஜ் என்ற பெயரில் ஒரு நாடக நிறுவனத்தைத் தொடங்கிப் பல ஆண்டுகள் சிறப்பாக நடத்தினார். என்.வி. ராஜாமணி எழுதிய கண்கள், இருளும் ஒளியும், குகன் எழுதிய புகழ்வழி, தி. ஜானகிராமன் எழுதிய நாலுவேலி நிலம், வடிவேலு வாத்தியார், கல்கியின் மோகினித்தீவு, பி. எஸ். ராமையா எழுதிய பிரசிடென்ட் பஞ்சாட்சரம், மல்லியம் மங்களம், போலீஸ்காரன் மகள், தேரோட்டி மகன், பாரதியாரின் பாஞ்சாலிசபதம் போன்ற பல நல்ல நாடகங்களை இந்த நிறுவனம் சிறப்பாக அரங்கேற்றியது.

நாடகக்கல்வி நிறுவனம் ஒன்றை நடத்தி, இளைஞர் களுக்குப் பயிற்சி யளிப்பதற்காகத் தமிழ்நாடு சங்கீத நாடக சங்கம் 1957-ம் ஆண்டு இவர்களுக்கு மூவாயிரம் ரூபாய் மானியம் வழங்கியது.

சக்தி நாடக சபா

1945-ம் ஆண்டு நவாப் ராஜமாணிக்கம் அவர்களின் நிறுவனத்திலிருந்து விலகிய டி.கே. கிருஷ்ணசாமி அவர்கள், சக்தி நாடகசபையை நாகப்பட்டினத்தில் தொடங்கி, திருச்சி, கோவை, சென்னை முதலிய பல ஊர்களில் நடத்தி னார்கள். எஸ். டி. சுந்தரம் எழுதிய கவியின் கனவு, டி.கே.

கிருஷ்ணசாமியே எழுதிய விதி, ஜீவன், ஜஹாங்கீர் முதலிய சிறப்பான நாடகங்கள் அரங்கேறின. காட்சி அமைப்பு களில் பல புதுமைகளைச் செய்தார். சிவாஜி கணேசன், எம்.என். நம்பியார், எஸ்.வி சுப்பையா போன்ற பண்பட்ட நடிகர்கள் நடித்தார்கள். நாடகங்களுக்கு நல்ல வரவேற்பும் பத்திரிகைகளின் பாராட்டும் கிடைத்தன. ஆயினும், தொடர்ந்து நடத்த முடியாமல் சில ஆண்டுகளில் நிறுத்தப் பட்டுவிட்டது.

தேவி நாடக சபா

சக்தி நாடக சபையிலிருந்து விலகிய திரு. கே.என். ரெத்தினம் தேவி நாடக சபையைத் தொடங்கினார். 1947-ல் தொடங்கிய இந்த நிறுவனத்தை 1977 வரை எத்தனையோ கஷ்டநஷ்டங்களுக்கிடையே தொடர்ந்து நடத்தி வந்த திரு. கே. என். ரெத்தினம், அண்மையில் காலம் சென்றார் என்ற செய்தியறிந்து உண்மையில் நான் மிகவும் வேதனை யடைந்தேன். காரணம்; பழையதொழில்முறை நாடக நிறுவனங்களின் நினைவுச்சின்னமாக கன்னையா, நவாப், டி.கே.எஸ். நிறுவனங்களைப் போலப் பெரிய அளவில் இல்லா விட்டாலும், பொன் வைத்த இடத்தில் பூ வைப்பதுபோல், நடுத்தர, சிறிய நகரப் பகுதிகளையே நம்பி, தொடர்ந்து நடைபெற்று வந்த கடைசி நாடக நிறுவனம் கே.என். ரெத்தினம் அவர்களின் தேவி நாடக சபை ஒன்றே ஒன்று தான். அவர் மறைவின் காரணமாக, அந்தச்சபையும் மூடப் பட்டுவிட்டது என்றால், நமது பழைய நிரந்தரத் தொழில் முறை நாடக சகாப்தமே முடிந்து விட்டது என்றுதான் கூறவேண்டும்.

முதன்முதலாகக் கலைஞர் மு. கருணாநிதி கதைவசனம் எழுதி, புரட்சி நடிகர் எம்.ஜி.ஆர். நடித்துத் திரைப்படமாக வெளிவந்த மந்திரிகுமாரி, பாவலர் பாலசுந்தரம் எழுதி சிவாஜிகணேசன் நடித்துத் திரைப்படமாக வந்த பராசக்தி

ரா. வேங்கடாசலம் எழுதி வைஜயந்திமாலா நடித்து, ஏ. வி. எம் படமாக வந்த பெண், அனுஜன் எழுதி எஸ் எஸ். ஆர். நடித்து எம். ஏ. வேணு தயாரித்த முதலாளி, எம்.எஸ். சோலைமலை எழுதி கே.ஆர். ராமசாமி நடித்த நீதிபதி,மற்றும் ஏ. கே. வேலன் எழுதிய சூருவளி, கா. மு. ஷெரீப் எழுதிய வாடாமல்லி,பொற்கொடி போன்ற எண்ணற்ற நாடகங்களை மேடையேற்றி வெற்றிகண்ட பெருமை, தேவி நாடக சபைக்கு உண்டு. கட்டுக்கோப்போடு பயிற்சிபெற்ற நிரந்தர நாடகக் குழுவின் கடைசி அத்தியாயம் இத்துடன் முடிவுக்கு வருவதில் உள்ள ஈடுசெய்ய முடியாத இழப்பை, நாடக நுணுக்கத்தை உணர்ந்தவர்களால்தான் அறிந்து கொள்ள முடியும். இனி, இம்மாதிரிப் பழைய முறை நாடகக் குழு ஒன்றைத் துவக்கி நடத்துவதென்பது அத்தனை எளிதான காரியம் இல்லை. அந்தக் காலம் எப்போது தோன்றுமோ? மீண்டும் நாடகக்கலை என்று தலையெடுக்குமோ? இதை நினைக்கும்போதே, என்நெஞ்சம் வேதனையில் விம்முகின்றது. கடைசியாக நடைபெற்றுவந்த டி. கே. எஸ். குழுவும். எஸ்.வி. சகஸ்ரநாமம் அவர்களின் சேவா ஸ்டேஜும், கே. என். ஆரின் தேவி நாடக சபையும் நின்று விட்டன. புரட்சி நடிகர் எம். ஜி. ஆர். முன்பு சிலகாலம், இன்ப இரவு, அட்வகேட் அமரன் என்ற நாடகங்களையும், நடிகர்திலகம் சிவாஜி கணேசன் வீரபாண்டியக் கட்டபொம்மன், வியட் நாம்வீடு போன்ற சில நாடகங்களையும் அத்திபூத்தாற்போல் எப்போதோ ஒரிரு சமயம் நடத்திவந்தார்கள். இப்போது எல்லோரும் மூடுவிழா நடத்திவிட்டனர்.

திரு.வி.கே. ராமசாமி ருத்ரதாண்டவம் என்ற நாடகத்தையும், மனோரமா சில நாடகங்களையும் நடத்துகின்றனர். இவையெல்லாம் வெறும் சினிமாக்கவர்ச்சியை நம்பி நடப்பவையே ஆகும்.

ஆர். எஸ். மனோகரின் நாடகங்கள்

மேலே சொன்ன நாடகக் குழுக்களெல்லாம் மறைந்து விட்டாலும், இன்று ஆர்.எஸ். மனோகரின் புதுமையான ஒளி,

ஒலி, அமைப்புகளுடன் கூடிய காட்சி அமைப்புக்களை கொண்ட, புராண வரலாற்று நாடகங்கள் சிறப்பாக நடை பெற்று வருகின்றன! இது நாடகக்கலையின் வளர்ச்சியைக் காட்டவில்லையா? என்று கேட்கலாம். ஆனால் இது, ஆலை யில்லா ஊருக்கு இலுப்பைப்பூச் சர்க்கரை என்பதைப் போலத்தான்.

ஆர். எஸ். மனோகர் அவர்களின் அரிய முயற்சி, இடை விடாத உழைப்பு, கட்டுக்கடங்காத கலையார்வம், அதற்காக அவர் திரைப்படத்துறை வருவாய்களையெல்லாம்கூட இந்த நாடகக்கலையின் வளர்ச்சிக்காகத் துணிந்து மிகத் தாராள மாகச் செலவுசெய்யும் மனப்போக்கு, இவைகளையெல்லாம் எண்ணியெண்ணி, நான் பல சமயங்களில் வியப்பும் மகிழ்ச்சி யும் அடைவதுண்டு.

அதன் காரணமாகவே, ஒருமுறை தவத்திரு சங்கரதாஸ் சுவாமிகளின் நூற்றாண்டுவிழாவில், திரு. மனோகர் அவர் களைப் பாராட்டிக் கேடயம் வழங்க வேண்டுமென்று, நானே மிகவும் வலியுறுத்திப் பரிந்துரைசெய்தேன். செயற்குழுவும் எனது வேண்டுகோளை நிறைவேற்றிச் சிறப்பித்தது...

திரு. ஆர். மனோகர் அவர்களின் நேஷனல் தியேட்டர்ஸ் என்னும் நாடக நிறுவனம் 1954-ம் ஆண்டு நவம்பர் 14-ம் தேதி,நேரு பிறந்த புனித நாளில் தொடங்கப்பெற்றது.

கடந்த இருபத்துமூன்று ஆண்டுகளாக, ஒரு நாடக நிறுவனத்தைத் திரைப்படக் கவர்ச்சிப் போட்டிகளுக்கும் ஈடுகொடுத்துத் தொடர்ந்து நடத்துவதென்பது மிகப்பெரிய அசுர சாதனையென்பதில் ஐயமில்லை.

ஆரம்ப காலங்களில் ஏழெட்டு ஆண்டுகள் நஷ்டத் திலேயே நடந்த நிலைமாறி, கடந்த பதினைந்து ஆண்டுகளாக லாபத்தையும் காண முடிந்ததென்ற உண்மையை மன நிறைவோடு கூறும் மனோகர், இதற்காகத் தாம் பட்ட கஷ்டங்களையும் மறந்துவிடவில்லை.

இந்த இருபத்து மூன்று ஆண்டுகளில் பல அருமையான நாடகங்களை அரங்கேற்றி வெற்றிகண்டுள்ளார். துறையூர் மூர்த்தியின் இன்பநாள், உலகம் சிரிக்கிறது, இலங்கேஸ்வரன்; பி, பாலசுப்ரமணியத்தின் உபகுப்தன், திருமாறனின் சாணக்கிய சபதம், காடகமுத்தரையன், வேங்கைமார்பன், மாலிக்கபூர், துரோணர்; அறிவானந்தத்தின் இந்திரஜித்; பிரகாசத்தின் விஸ்வாமித்திரர்; இரா. பழனிச்சாமியின் சூரபத்மன், சிசுபாலன், சுக்ராச்சாரியார்—இரண்டு பாகம், போன்ற அருமையான நாடகங்களை மேடையேற்றி வெற்றி கண்டார்.

இந்த வெற்றி அவரது விடாமுயற்சிக்குக் கிடைத்த பரிசு. காட்சி அமைப்பிலும் கதை அம்சத்திலும் சிறந்து விளங்கும் அவரது நாடகங்களில் ஏதோ ஒரு இனம் தெரியாத குறை இருப்பதை என்னால் சொல்லாமல் இருக்க முடியவில்லை. அது தொழில்முறைக் குழுவாகவும் இல்லை; பயில்முறைக் குழுவாகவும் இல்லை. இரண்டும் கெட்டான் நிலையில் இருக்கிறது. தேர்ந்த அனுபவமுள்ள பயிற்சிதரும் ஆசிரியப் பயிற்சியில்லாத குறை பளிச்சிடுகிறது. இதை அவரிடம் உள்ள நல்லெண்ணத்தால்தான் கூறுகின்றேன். நடிப்பில் அனுபவ மெருகும் இயற்கைத் தன்மையும் வளர்ந்தால், இன்றுள்ள ஒரே நாடக அமைப்பாகத்திகழும் இக்குழு சிறப்புக்குரியதாகத் திகழும். தமிழகத்தின் எதிர்கால நாடக வளர்ச்சிக்கும் துணைபுரிவதாக அமையும் என்று சொல்லிக் கொள்ள ஆசைப்படுகிறேன்.

ஸ்பெஷல் நாடக முறை

தமிழகத்தில் ஸ்பெஷல் நாடகம் என்பது, சென்ற ஒரு நூற்றாண்டுக்கு அதிகமாகவே நடத்துவருகின்றது. எனக்குத் தெரிந்தவரை, சென்ற அரை நூற்றாண்டுக்கு மேலாக இத்துறையில் புகழ்பெற்ற சிலரைப்பற்றிக் குறிப்பிடலாமென எண்ணுகின்றேன்.

முந்தையை தலைமுறையினர்களாகிய வி. பி. ஜானகியம்மாள், ஜி. எஸ். முனிசாமி நாயுடு போன்ற எண்ணற்ற நடிகர்களுக்குப் பிறகு, பைரவ சுந்தரம் பிள்ளை, ஓரடி முத்துவேல்பிள்ளை, பி. எஸ். வேலுநாயர், கே. எஸ். செல்லப்பா, அனந்தநாராயண அய்யர் போன்றோர் புகழ்பெற்று விளங்கினர்.

அதற்குப்பின், கிட்டப்பா சகோதரர்கள், கே. பி. சுந்தராம்பாள், எஸ். எஸ். விஸ்வநாததாஸ், எம் எஸ். தாமோதரராவ், எம்.எம். சிதம்பர நாதன், வி.ஏ. செல்லப்பா, டி. பி. ராஜலக்ஷ்மி, எம்.ஆர். கமலவேணி, எஸ்.ஆர். ஜானகி கே.பி. ஜானகி, எம்.எஸ். விஜயாள், எம் எஸ். தாணுவாம்பாள் ஆகியோருக்கு மிகுந்த செல்வாக்கு இருந்தது.

அதன்பிறகு எஸ்.வி. சுப்பையா பாகவதர், விசலூர் எம் எஸ் சுப்ரமணியபாகவதர், எம்.கே. தியாகராஜ பாகவதர், ஆகிய பாகவதர்களின் சகாப்தம் ஆரம்பமானது. இந்த பாகவதர்களின் வருகைக்குப்பிறகு,கட்டுக்கோப்பான நாடக அமைப்பு முறைக்கு முக்கியத்துவம் குறைந்து, நாடகமேடை வெறும் சங்கீத சண்டமாருத ஸ்வரவின்யாசங்கள் நிறைந்ததாகவும், நடிகருக்கும் ஆர்மோனியக்காரருக்கு மிடையே சங்கீத ஸ்வரசாகித்தியப்போட்டி நிகழ்வதாகவும் இருந்தன. ரசிகர்களும் இந்தபோட்டியை விரும்பி ரசிக்கத் தயாராகவே இருந்ததால், எந்த நாடகமும் முழுமையாக நடத்த முடியாது. பாகவதர்களின் சில தனிப்பாடல்கள் ஸ்வர ஆவர்த்தனங்களுடன் முடியும்.

ஆரம்ப காலத்தில் வெறும் தத்துவ விதண்டாவாத உரையாடல்களே நிறைந்திருந்த நிலைமாறி, பிறகு தேசீய உரையாடல்களும், தேசபக்திப்பாடல்களும் நிறைய இடம் பெற்றன. அதன்பிறகுதான் சங்கீத பாகவதர்களின் சகாப்தம் தோன்றின.

நல்ல வேளையாக அவர்களுக்குப் பிறகு பொதுவாகப் பரவலான முறையில் ஸ்பெஷல் நாடகங்கள் குறைந்துபோய் விட்டன.

தற்போது மதுரை, புதுக்கோட்டை, சேலம், கோவை போன்ற ஊர்களிலுள்ள நடிகர்கள், சுற்று வட்டாரங்களில் உள்ள சிற்றூர்களில், திறந்தவெளி அரங்கங்களில், தெருக் கூத்து முறையில் வயிற்றுப் பிழைப்புக்காக நாடகங்களை நடத்துகின்றனர்.

சென்ற சில ஆண்டுகளில், மதுரை உடையப்பா அவர்கள், சென்னையில் சில இடங்களில் மேல்கண்ட ஸ்பெஷல் நாடகங்கள் நடத்தியதை, உங்களில் சிலர் பார்த்திருப்பீர்கள்.

சென்ற ஆண்டு, இயலிசை நாடக மன்றத்தினரின் ஆதரவில் டி.ஆர். மகாலிங்கம், எம்.எம். மாரியப்பா,கொத்த மங்கலம் சீனு ஆகியோரின் வள்ளிதிருமணம், நந்தனார் ஆகிய நாடகங்கள் நடந்ததையும் அறிவீர்கள்.

இதைத் தவிர முறையான அமைப்போடு நாடகம் நடத்தும் நிரந்தரக் குழுவினர்களே பூண்டற்றுப் போய் விட்டதை நினைத்தால், வேதனைப் படாமல் இருக்க முடியவில்லை.

நாடகத்தின் பயன்

இயல், இசை, நாடகம் என முக்கூறுகளாக வகுக்கப் பெற்ற தமிழின் சிறப்பைக் குறித்து முன்னே விளக்கிச் சொன்னேன். இவற்றுள் இயற்றமிழ் மதியைத் தொடுவ தாகவும், இசைத்தமிழ், மனத்தை ஈர்ப்பதாகவும், இயலும் இசையும் கலந்த நாடகத் தமிழ், உணர்ச்சியைத் தூண்டிக் காண்போரின் உள்ளத்தில் கிளர்ச்சி யுண்டாக்கி உடனடியாகச் செயலில் ஈடுபடுத்தும் அற்புதச் சக்தியைப் பெற்றிருப்பதையும் காணுகின்றோம்.

நாடகக்கலைக்கு மக்களின் எழுச்சியைத் தூண்டும் சக்தி இருப்பதை உணர்ந்துதான், மேலை நாடுகள் பலவற்றில் நீண்டநெடுங்காலத்திற்கு முன்னதாகவே ஆட்சியாளர்களும் மதவாதிகளும், எதிர்ப்பும் வெறுப்பும் காட்டியும், தடைகள்

பல விதித்தும், பல்வேறு காலங்களில் நாடகக்கலைஞர்களை அடக்குமுறைக் கொடுமைகளுக்கு உட்படுத்தியுள்ளார்கள் என்ற உண்மையை அறிய முடிகின்றது.

இதற்குச் சான்ருக, நமது தமிழகத்து அரசியலில் நிகழ்ந்துள்ள வரலாற்று உண்மை நிகழ்ச்சிகளையே எடுத்துக் காட்டி விளக்கிக் கூறலாமென்று நினைக்கின்றேன்.

இங்கே நீதிக்கட்சி என்ற ஒரு அமைப்புத்தோன்றி அறுபது ஆண்டுக்கு மேல் ஆகிவிட்டது என்பது நம் அனை வருக்கும் தெரியும்.

நீதிக்கட்சியைத் தோற்றுவித்தவர்களும்,பின்னே அதில் பங்கு பெற்றவர்களும் சாமான்யமானவர்களல்ல. திரு டி. எம். நாயர், சர். தியாகராயச் செட்டியார். பானகல் ராஜா, சர். பிடி. ராஜன், பொப்பிலி ராஜா போன்று செல் வமும் செல்வாக்கும் உள்ள பல பெரும்புள்ளிகள், அதன் ஸ்தாபகர்களாக விளங்கினர்கள்.

இந்த இயக்கத்தை வளர்க்கும் செவிலித்தாயாகப் பொறுப்பேற்றுக் கொண்டவர்தான் திரு. ஈ. வே. ரா. பெரியார் அவர்கள்.

நீதிக்கட்சி, தென்னிந்திய நல உரிமைச் சங்கம், சுயமரியாதைக் கட்சி, திராவிடர் கழகம், திராவிட முன்னேற்றக் கழகம் என்றெல்லாம் புதுப்புதுப் பெயர் மாற்றங்கள் பெற்ற காலங்களிலெல்லாம், எண்ணிக்கை யிலும் திறமையிலும் இவர்கள் குறைந்தவர்களல்லர்.

இளமைப் பருவத்தில், அறிஞர் அண்ணு அவர்களின் எழுச்சிமிக்க அடுக்குச்சொல் அலங்கார மேடைப்பேச்சிலும், விடுதலை ஏட்டிலும், திராவிட நாட்டிலும், புரட்சிக்கனல் தெறிக்க வடித்த எழுத்திலும், மயங்காத கல்லூரி மாணவர் களே கிடையாது.

இத்தகைய எழுத்தாற்றலும் பேச்சாற்றலும் மிக்க எத்தனையோ பேர்கள் இருந்தும், இடையருது உழைத்தும்

கூட நாட்டின் சுதந்திரத்திற்கு முன்பு வரை, மேற்கண்ட இயக்கங்கள் ஆழமாகப் பரவியதென்ருே, அடித்தளத்து மக்களைக் கவர்ந்ததென்ருே அறுதியிட்டுக் கூறமுடியாது.

ஆனல் அண்ணுவின் சீர்திருத்தம், வர்க்கவாதம் வருணுஸ்ரம விமர்சனம். ஆகிய கனல்தெறிக்கும் புரட்சிக் கருத்துக்கள், ஓர் இரவு, வேலைக்காரி. காதல் ஜோதி, சிவாஜி கண்ட இந்து ராஜ்யம், நீதிதேவன் மயக்கம் போன்ற பல நாடகங்களாக மேடையில் நடிக்கப்பெற்று, பிறகு திரைப் படங்களாக வெளிவந்து, லட்சக்கணக்கான மக்கள் கண்டு உணர்ச்சிவசப்பட்டதன் காரணமாகத்தான், கடந்து போன அரை நூற்ருண்டில் காணமுடியாத வெற்றியை, மிகக் குறுகிய காலத்தில் பெற்று, அறுபத்தேழில் ஆட்சியையே பிடிக்கும் அளவுக்கு, திராவிட முன்னேற்றக்கழகம் வளர்ச்சியைக் கண்டது.

நான் இங்கே அரசியல் பேசுவதாக யாரும் நினைக்க வேண்டாம். அது எனக்கு உடன்பாடுமில்லை. நாடகத்தின் வலிமையை, அதன் மூலம் திறமையாகச் செய்யப்படும் பிரசாரத்திற்கு உள்ள சக்தியை, நிதர்சனமாக எடுத்துக் காட்டுவதற்காகத்தான், நாட்டில் நம் காலத்திலேயே நடந்த உண்மையை, உங்கள் கவனத்திற்கு வைத்தேன். இதன் மூலம் விளைந்த நன்மை தீமைகளை விமர்சனம் செய்ய வேண்டுமென்பது என் நோக்கமுமில்லை, அது தேவையுமில்லை.

அடுத்து, அண்மையில் தமிழகத்தில் நிகழ்ந்த அரசியல் பெரும்புரட்சி, அகில இந்திய அண்ணு திராவிட முன்னேற்றக் கழகம் ஆட்சியைக் கைப்பற்றிய அதிசய நிகழ்ச்சியாகும்.

இதற்கும் அடிப்படைக் காரணம், வலிமைமிக்க பிரச்சார சாதனமாகிய, நாடகத்தின் மறுபதிப்பாக விளங்கும் சினிமாவே என்ற உண்மையை, நாம் மறந்து விடுவதற்கில்லை.

ஆம்... நாடகத்திலோ, அல்லது திரைப்படத்திலோ காணும், உணர்ச்சிகரமான நிகழ்ச்சிகளில் தோன்றும் புரட்சிகரமான பாத்திரப்படைப்பிலும், பேசும் புரட்சிகர மான உரையாடல்களிலும், மக்கள் மயக்கமும் நம்பிக்கை யும் வைத்துத், தங்களைத் தாங்களே இழந்துவிடும்— ஈடு படுத்திக் கொள்ளும் இயல்பு இயற்கையாகவே இருப்பதை மறுப்பதற்கில்லை; இதன் பலன் என்ன என்பதை ஆராய்வ தல்ல எனது நோக்கம். இத்தகைய வலிமைவாய்ந்த பிரச்சார சாதனமாகிய நாடகக்கலையின் சக்தியை—ஈடு இணையற்ற அதன் ஆற்றலை, அறிஞர் பெருமக்களாகிய உங்களின் சிந்தனைக்குக் காணிக்கையாக்க வேண்டுமென் பதற்காகத்தான் நினைவுறுத்தினேன்.

விளக்கு வீட்டில் இருளைப் போக்குவதற்கும் பயன்படும். வீட்டைக் கொளுத்துவதற்கும் பயன்படும்.

கத்தியை, பழத்தை நறுக்குவதற்கும் உபயோகிக்க லாம்; கழுத்தை அறுப்பதற்கும் உபயோகிக்கலாம். அது, அவைகளைக் கையாள்வோரின் பண்பைப் பொறுத்த செயலாகும். விளக்கு கையைச் சுட்டுவிடுமென்றோ, கத்தி காயப்படுத்தி விடுமென்றோ ஒதுக்குவது நல்லதல்ல.

ஆகவே, அறிஞர் பெருமக்களும் சமுதாயப் பெரியோர் களும் அரசியல் தலைவர்களும் நாட்டின் உயர்வுக்கும், சமுதாய வளர்ச்சிக்கும் பெரும் பயன்விளைக்கும் சக்தி மிக்க நாடகக்கலையின் பெருமையை, வலிமையை, எளிதாக நினைத்து அலட்சியப் படுத்தவேண்டா மென்று கேட்டுக் கொள்ளுகிறேன். நமது அலட்சியத்தின் விளைவால் மேற் கண்ட விளக்கும், கத்தியும் யார்யார் கையிலோ சிக்கி நம் வீட்டுக்கும் நம் கழுத்துக்கும் கேடுசெய்யும் நிலை தோன்றிவிடக் கூடும் என்று எச்சரிக்க விரும்புகிறேன்.

தமிழகத்தில் குழந்தைகள் நாடகம்?

தமிழில் என்ன இருக்கிறது?

இப்படிச் சிலர் பேசுவதைப் பல முறை கேட்டிருக்கிறேன். இது, ஆங்கிலத்திற்கு மட்டுமே தங்கள் அறிவு அனைத்தையும் அடகு வைத்துவிட்டவர்களின் அவலக் குரல்!

தமிழில் எல்லாம் உண்டு!

இப்படிப் பேசும் சில அதி தீவிரத் தமிழ் பற்றாளர்களையும் பார்த்திருக்கிறேன்!

இருவேறு துருவங்களாக ஒலிக்கும் இந்த வாதங்கள் இரண்டுமே, தமிழ் இலக்கிய வளர்ச்சிக்கு ஊறு செய்வனவாகும்.

முந்தியவர்கள், தமிழ் இலக்கிய வளர்ச்சியையே விரும்பாது, தங்களுக்குத் தாங்களே சபித்துக்கொள்பவர்களாகவும், பிந்தியவர்கள் தமிழ் இலக்கிய வளர்ச்சிக்குத் தடைகற்களாகவும் இருக்கின்றார்கள் என்பதுதான் உண்மை.

சமுதாயம், அரசியல், பொருளாதாரம், மக்களின் வாழ்க்கை முறை, பண்பாடு ஆகிய தேசிய மாறுபாடுகளுக்கும் வளர்ச்சிக்கும் இன்றியமையாத வகையில், அவ்வப்போது தேவைப்படும் முறையில், யாருடைய விருப்பு வெறுப்புக்களையும் எதிர்பார்க்காமலே, அறிஞர்கள் இலக்கியங்களைத் தோற்றுவிக்கின்றனர். அவற்றுள் வலிவும் பொலிவும் மிக்கவை நிலைத்து நிற்கின்றன. மற்றவை தான் தோன்றிய அடிச்சுவடே தெரியாமல் மறைந்துவிடுகின்றன.

இது எல்லா நாடுகளுக்கும், எல்லா சமுதாயத்திற்கும் எல்லா மொழிகளுக்கும் உரிய பொது நியதியாகும்.

காலத்திற்குத் தேவையான இலக்கியங்களைத் தோற்றுவிக்க வேண்டும் என்னும் உணர்ச்சியும் எழுச்சியும் உள்ள அறிஞர்களைப் பெறாத சமுதாயம், அதன் வளர்ச்சியிலும் பின்தங்கியதாகவே இருக்குமென்பது கண்கூடு.

இந்த அளவுகோலைக் கொண்டு தமிழகத்தில் குழந்தைகளுக்கான நாடக இலக்கியங்கள் இருந்தனவா? இப்போது இருக்கின்றனவா? என்ற வினவை எழுப்பிக் கொண்டு; அப்படி ஒரு முயற்சி தமிழகத்தில் அரும்பெடுக்கவே இல்லை யென்று பலர் அருதியிட்டுப் பேசுவதைக் காணும்போது அவர்களிடம் எனக்கு அனுதாபம்தான் உண்டாகிறது.

நமது பண்டைய நாடக மேடை வரலாற்றை நன்கு உணர்ந்தவர்கள் இந்த வாதத்தை ஒருபோதும் ஒப்புக் கொள்ள மாட்டார்கள்.

உலக நாடுகள், உலக மொழிகள், வேறு எவற்றிலும் இல்லாத அளவுக்கு நமது நாட்டிலும், நமது தமிழ் மொழியிலும் பிற மொழிகளிலும் பல நூற்றாண்டுகளுக்கு முன்பே குழந்தைகள் சம்பந்தப்பட்ட நிகழ்ச்சிகளையே மையக் கருத்தாகக் கொண்டும், முற்றிலும் குழந்தைகளையே பிரதானப் பாத்திரங்களாகக் கொண்டும் நடிக்கப் பெற்ற நாடகங்கள் எத்தனையோ இங்கு பிரசித்தி பெற்றிருக்கிறது என்பதற்குத் தக்க ஆதாரங்கள் உண்டு.

உதாரணமாகக் கிருஷ்ணனின் பால்ய லீலைகளை விளக்கும் நாடகம், ஏறத்தாழ இரண்டாயிரம் ஆண்டுகளுக்கு முன்பே கிருஷ்ண ஜனனம், கிருஷ்ணாவதாரம், கிருஷ்ண லீலா, என்று பல்வேறு பெயர்களில், தமிழகத்தில் கூத்தாகவும், நடன நாடகமாகவும், நடிக்கப் பெற்றிருக்கின்றது.

மற்றும், துருவச் சரித்திரம், பிரஹலாதன் சரித்திரம் லவ–குசா–நாடகம் சிறுத்தொண்டன் சீராளன் கதை— சிரவணன் கதை, மார்க்கண்டேயன் சரித்திரம், பால ராமாயணம் சீதா கல்யாணம்வரை, இப்படிப் பல குழந்தைகள் நாடகம் பிரபலமாக நடிக்கப் பெற்றிருக்கிறது.

சிலப்பதிகாரத்தில் ஆய்ச்சியர் குரவைப் பகுதியில் வரும் பாடல்களே இதற்குச் சான்றாக விளங்குகின்றது.

மற்றும், கண்டி ராஜன், அல்பாதுஷா, அரிச்சந்திரன், நல்லதங்காள் போன்ற துன்பியல் நாடகங்களில் வரும் குழந்தைகள் சம்பந்தப்பட்ட காட்சிகள், அந் நாடகங்களின் அவலச் சுவையை மிகைப்படுத்தி, மக்களின் அனுதாபத்தை யும் ஆதரவையும் பெறுவதற்கு எந்த அளவுக்குத் துணை செய்தனவென்பது அந்த நாடகங்களைப் பார்த்து அனுபவித்தவர்களுக்கே தெரியும்.

குழந்தைகளின் நடிப்புத்திறன் ஓரளவே இருந்தாலும் அதைப் பன்மடங்காகக் கற்பித்து ரசிக்கும் மனோபாவம் எல்லோரிடமும் சராசரியாக அமைந்திருப்பதை, இயற்கையாகவே நாம் இன்றைக்கும் காணமுடிக்கிறதல்லவா!

அதனால்தான் குழந்தைகள் கதைகள் மட்டுமின்றி, எல்லா விதமான கதைகளிலும், சிறுவர்களையே பல்வேறு பெரியவர்களின் பாத்திரங்களையும் ஏற்று நடிக்கச் செய்து, மக்களின் அமோக ஆதரவைப்பெற்று, இருபதாம் நூற்றாண்டின் முற்பகுதியாகிய அரை நூற்றாண்டு காலம்வரை, "பாய்ஸ் கம்பெனி"கள் என்ற சிறுவர்களின் நாடக நிறுவனங்கள் கொடிகட்டிப் பறந்தன.

ஔவை சண்முகம் ஆறுவயது சிறுவனாய் இருக்கும் போதே, அவர் கதாநாயகனாக நடிப்பதற்கென்றே, சங்கரதாஸ் சுவாமிகள் அபிமன்யு சுந்தரி என்ற நாடகத்தை எழுதித் தயாரித்தார் என்ற செய்தியும், ஏழு வயதிலேயே எஸ். ஜி. கிட்டப்பா அவர்கள் கிருஷ்ணனாக நடித்துப் பெரும் புகழ்பெற்றார் என்ற செய்தியும், குழந்தைகளின் நடிப்பாற்றலில் மக்கள் கொண்டிருந்த அதீத ரசிகத்தன்மையைத்தான் நிரூபிக்கின்றது.

குழந்தைகளின் நடிப்பாற்றலில் மக்கள் இத்தனை ரசனை மிக்கவர்களாய் இருந்தும், அந்தத் துறையில் புதிய உத்திகள், புதிய முயற்சிகள், புதிய நாடகங்கள் தோன்றவில்லையே என்ற கேள்வி எழலாம்; எப்படி முடியும்? சுவரை வைத்தல்லவா சித்திரம் எழுத வேண்டும்!

நடிப்பதற்கென்று நாடக நிறுவனங்களே இல்லாத நிலையில் புதிய நாடகங்கள் எங்ஙனம் தோன்றும்?

முற்றிலும் சிறுவர்களையே நடிகர்களாகக் கொண்டு நாடகங்களை நடத்தும் சகாப்தம், அநேகமாக 1950-ம் ஆண்டோடு தமிழகத்தில் அஸ்தமித்துவிட்டது என்றே சொல்லவேண்டும்.

திரைப் படங்களின் வளர்ச்சி, நாடகத்திற்கென்று இருந்த அரங்கங்கள் அனைத்தையும் கபளீகரம் செய்து விட்டது. இதன் காரணமாக, நாடக நிறுவனங்கள் அனைத்தும் நலிந்து–நசித்து நிறுத்தப் பெற்றுவிட்டன. குழந்தைப் பருவத்திலிருந்தே பக்குவப்பட்ட தலைசிறந்த நடிப்புக் கலைஞர்களைத் தயாரித்து வழங்கும் பல்கலைக் கழகங்களாக விளங்கிய நாடக நிறுவனங்கள் அனைத்தும் அருகியபின் திரைப்படத் துறைக்கு நாடகத் துறையிலிருந்து கிடைத்து வந்த அனுபவ முதிர்ச்சி பெற்ற குணச்சித்ர நடிப்புக் கலைஞர்களின் வருகையும் தடைபட்டுவிட்டது.

இத்தகைய நெருக்கடியான சூழ்நிலையிலுங்கூட, நாடகக் கலை வளர்ச்சிக்கென்றே தனது வாழ்நாள் முழுவதையும் அர்ப்பணித்துக்கொண்ட நாடகக்கலை மேதை, முத்தமிழ்க் கலா வித்வரத்தினம் ஔவை டி. கே. சண்முகம் அவர்கள் குழந்தைகளுக்கான இரண்டு அற்புதமான நாடகங்களைத் தயாரித்துத் தமிழகத்திற்கு வழங்கினர். ஒன்று "அப்பாவின் ஆசை," மற்றொன்று "பலாப்பழம்" என்ற நாடகங்களாகும்.

இந்த இரண்டு நாடகங்களையும் எழுதி வழங்கியவர் திருச்சி, தினத்தந்தி நாளேட்டின் செய்தி ஆசிரியரும், எனது அன்பிற்குரிய இளவலுமாகிய திருச்சி பாரதனுகும்.

இவ்விரண்டு நாடகங்களும் இயல் இசை நாடக மன்றத்தின் மானிய உதவி பெற்று அரங்கேறியதே, அவற்றின் சிறப்புக்கு அத்தாட்சியாகும். ஒரு மணி நேரத்திற்குள் வானொலி நாடகமாக அமைக்கப் பெற்ற நாடகங்களை சுமார் மூன்று மணி நேரம், மேடையில் சுவை குன்ருமல்

திறமையுடன் நடத்தி வெற்றி கண்ட கலைமேதை ஔவை சண்முகம் அவர்களின் நாடக ஆக்கத் திறன், வியந்து போற்றுதற்குரியதாகும்.

தமிழகத்தின் மேடை நாடக வரலாற்றில் குழந்தைகளுக்கான முழுநேர நாடகங்களாக முதன்முதலாக அரங்கேறிய பெருமை, "அப்பாவின் ஆசை, 'பலாப்பழம்' ஆகிய இரு நாடகங்களுக்கே உரிமை!

இந்த இரு நாடகங்களிலும், குழந்தை நட்சத்திரமாக திரு. ஔவை சண்முகம் அவர்களிடம் பயிற்சி பெற்றவர் தான், இன்றையக் கலை உலகின் இளவரசனுகத் திகழும் கமலஹாசன் என்பதை நினைக்கும்போது, திரு. சண்முகம் அவர்களின் பயிற்சியளிக்கும் திறமைக்கு, வேறு சான்றும் வேண்டுமோ?

குழந்தைகளுக்கான மறுமலர்ச்சி நாடகத், தொடக்கம், அதற்குப் பின் தொடர்வதற்கு வாய்ப்பின்றிப் போனதற்குக் காரணம், நாடக சபைகளே இல்லாமற் போனதுதான்.

தமிழகத்தில் குழந்தைகளுக்கான நாடகங்களை எழுதும் ஆற்றல் மிக்க எழுத்தாளர்கள் பலர் இருப்பதை நான் அறிவேன்.

பூவண்ணன், கூத்தபிரான், தம்பி சீனிவாசன், அழ. வள்ளிப்பா, தணிகை உலகநாதன், கி. மா. பக்தவத்சலன், ஆலந்தூர் மோகனரங்கன், கார்த்திகேயன், எஸ். சாந்தலட்சுமி, இன்னும் எண்ணற்ற எழுத்தாளர்கள் இருந்தும், முழு நேர மேடை நாடகங்களை உருவாக்க, நாடக நிறுவனங்கள் இல்லாமற்போனது துர்ப்பாக்யமேயாகும்.

வானொலியும், தொலைக் காட்சி நிலையமும் வழங்கும்—சிறு கதைத் துணுக்குகளைப் போன்ற-பத்து, அல்லது பதினைந்து நிமிட நிகழ்ச்சிகளைக் கொண்டு திருப்தியடைய வேண்டியதுதான், தமிழகத்தின் தலைவிதியாகிவிட்டது! என்ன செய்வது? இதற்கு யாரை நோவது?

''இளமையிற் கல்'' என்பது ஔவையின் அமுதவாக்கு, இந்நூற்றுண்டின் முற்பகுதியில் மிகப் பிரபலமாக நடை பெற்று வந்த பல்வேறு சிறுவர் நாடகக் குழுக்களில், அக் காலத்தில் ஐந்து முதல் பத்துப்பனிரண்டு வயதுச் சிறுவர்க ளாகச் சேர்ந்து, இளமை முதல் நடிப்புக்கலையில் பயிற்சி பெற்றுத் தேர்ந்தவர்கள்தான் திரைப்படத்துறை தோன்றிய காலம் தொட்டு, இந்நாள் வரை ஒளிவீசும் தாரகைகளாக விளங்கி வருகின்றனர்.

வி. ஏ. செல்லப்பா, டி. எஸ். சந்தானம், எம். ஆர்· கிருஷ்ணமூர்த்தி, கே.பி.கேசவன், பி.யு. சின்னப்பா, கே. பி· காமாட்சி, கே. கே. பெருமாள், டி. கே. எஸ். சகோதரர்கள் › சிவாஜி கணேசன், எம். ஜி. ஆர்., கே. ஆர். ராமசாமி, காளி என். ரெத்தினம், என்.எஸ் கிருஷ்ணன், கே சாரங்கபாணி· பி.டி.சம்பந்தம், டி. பாலசுப்ரமணியம், எம் ஜி.சக்ரபாணி, எம்.ஆர் ராதா, எம்.கே. ராதா, எம் என். நம்பியார், கே.ஏ, தங்கவேலு, எஸ். எஸ். ராஜேந்திரன், வி!கே. ராமசாமி· டி.வி. நாராயணசாமி போன்ற இன்னும் எத்தனையோ ஈடு இணையற்ற நடிகர்களையும், டி.பி. ராஜலட்சுமி, கே.பி. சுந்தராம்பாள்.எஸ்.டி. சுப்புலட்சுமி, பி.எஸ் சிவபாக்கியம், டி.எம் சாரதாம்பாள் போன்ற எண்ணற்ற நடிகைகளையும் நடிப்புக்கலைப் பயிற்சிப் பள்ளிகளாகவும், குருகுலங்களாக வும் திகழ்ந்த சிறுவர் நாடக நிறுவனங்களன்றோ மேற்கண்ட நடிக மேதைகளைத் தமிழகத்திற்கு வழங்கிச் சிறப்பித்தன. இனி இத்தகைய வாய்ப்பு எங்ஙனம் கிடைக்கும்?

அனுபவ மெருகேறிய குணச்சித்திர நடிக மேதைகளை எதிர்காலக் கலைத்துறையில் காணமுடியுமா?

தென்னகத்திலுள்ள ஒரே ஒரு திரைப்பட நடிப்புக்கலைப் பள்ளியோ–அல்லது–பொழுது போக்குக் கலைக்குழுக்களாக உள்ள பயில்முறை நாடகநிறுவனங்களோ, இந்த இமாலயத் தேவையைப் பூர்த்தி செய்து விடமுடியுமா? இன்றுவரை திரைப்படத் துறையை வாழவைத்துக் கொண்டிருக்கும்

கலைச்செல்வங்களைக் கைமாறு கருதாது வழங்கிய நாடகக் கலைத்தாய், நம் வாழ்வுக்கும் வழி வகுத்துக் கொடுத்த அன்னை-அங்ஙனம் நலிந்து வாடுவதை, நன்றியுள்ள எந்தக் கலைஞனும் சகித்துக் கொள்ளுதல் நன்றன்று—கலைத்தாயின் தலைமகன் அரசோச்சும் இக்காலத்திலாவது, இதற்கொரு விமோசனத்தைக் கண்டாக வேண்டும்.

சமூக சீர்திருத்த நாடகங்கள்

சமூக சீர்திருத்த நாடகங்கள் ஏதோ அண்மைக்காலத்தில்தான், அதாவது ஒரு இருபது முப்பது ஆண்டுகளுக்குள்தான் தோன்றியது போலவும், அதற்கு முன்பு தமிழ் நாடக மேடைகளில் ஒரே புராண இதிகாசக் குப்பைகளே நிறைந்திருந்தது போலவும், ஒரு கட்டுப்பாடான பிரச்சாரமும், அதுதான் உண்மை என்ற ஒரு தவருன மயக்கமும், சிலரிடம் இருப்பதைக் காணுகின்றேன். இது உண்மைக்கு மாருன கருத்தாகும்.

தமிழகத்தில் நாவல்கள், சிறு கதைகள், போன்ற புதினங்கள் தோன்றத் தொடங்கியகாலத்திலேயே, அதாவது சற்றேறக்குறைய ஒரு நூற்றுண்டுக்குமுன்பே, தமிழில் சமூக நாடக முயற்சிகளும் மேற்கொள்ளப் பட்டிருப்பதைக் காணுகின்ருேம்.

இராமசாமி ராஜா என்பவர், பிரதாபச் சந்திரா என்ற நாடகத்தையும், காசி விசுவனுத முதலியார் என்பவர் டம்பாச்சாரி விலாசம் என்ற நாடகத்தையும் எழுதி வழங்கியதின் மூலம், முதல் சமூக நாடகாசிரியர்கள் என்னும் பெருமைக்கு உரியவர்களாகத் திகழுகின்ருர்கள். இவர்களை அடுத்து மனோன்மணியம் சுந்தரம்பிள்ளை, பரிதிமாற் கலைஞர், பம்மல் சம்பந்தனர், ஜே. ஆர். ரெங்க ராஜு, ஏகை சிவஷண்முகம் பிள்ளை, சதாவதானம் கிருஷ்ணசாமிப் பாவலர் என்ற தொடர் வரிசையில், மிகப் பிற்காலத்தில் தோன்றியவர்கள்தான், டி. கே. முத்துசாமி,

கு. சா. கிருஷ்ணமூர்த்தி, எஸ். டி. சுந்தரம், சக்தி கிருஷ்ண சாமி, ரா.வேங்கடாசலம், ப. நீலகண்டன், அறிஞர் அண்ணா. கலைஞர் கருணாநிதி போன்றவர்கள் எல்லோரும். சுமார் அறுபது ஆண்டுகளுக்கு முன்பே நாடக மறுமலர்ச்சித் தந்தை திரு. சுந்தசாமி முதலியார் அவர்களால் நாடக மாக்கி, பல்வேறு நாடகக் குழுவினர்களால் நடிக்கப் பெற்று வந்த ரங்கராஜுவின் ராஜேந்திரா, சந்திரகாந்தா போன்ற மிகத் துணிவுமிக்க சீர்திருத்த நாடகங்களுக்கு இணையாக, இன்று வரையிலும்கூடத் தோன்றவில்லை என்று என்னால் உறுதியாகச் சொல்ல முடியும்.

சான்றுக்கு அந்த நாடகத்திலுள்ள சில காட்சிகளை உங்கள் சிந்தனைக்கு வைக்கின்றேன். மேலை நாட்டுத் தழுவல் களும், சீர்த்திருத்தப் புரட்சிக் கருத்துக்களும் மிகுந்துள்ள இக்கால முற்போக்கு எழுத்தாளர்களுக்காவது, இந்தத் துணிவு வரமுடியுமா? என்பதை நீங்களே எண்ணிப் பாருங்கள். சுமார் அறுபது ஆண்டுகளுக்கு முன்பே ராஜேந்திரா என்ற ஒரு சமூக சீர்திருத்த நாடகம் நடை பெற்று வந்தது.

கதை இதுதான். அதாவது பால்ய விவாகக் கொடுமைக்கு உள்ளாக்கப்பட்ட வைதீக ஐயங்கார் குடும்பத்தைச் சேர்ந்த ஒரு இளம் பருவத்தம்பதிகள், தங்களின் பருவ முதிர்ச்சிக்குப் பிறகும் ஒன்று சேர்ந்து வாழ்க்கை நடத்தத் தடையாக இருக்கிறது வரதட்சிணைக்கொடுமை. ஆம்; சிறுமியின் திருமணத்தின்போது வழங்குவதாக வாக்களிக்கப்பெற்ற ஆயிரம் ரூபாயைக் கொடுத்து, வயது வந்த பெண்ணா யிருக்கும் அவளை வாழவைக்க இன்று அவளின் தாயுமில்லை, தந்தையுமில்லை. அவள் அனாதையாக ஸ்ரீரங்கத்தில் உள்ள உறவினர் ஒருவரின் வீட்டில் இருக்கிறாள். இந்த அவல நிலையை ரெங்கநாதன் சன்னதியில் கண்ணீர் விட்டு முறை யிடும் வகையில் மௌனச் சிலையாகக் கண்ணை மூடிக் கொண்டு தன்னை மறந்து தியானத்தில் மூழ்கி நிற்கிறாள் அந்தப் பெண். அதே தியான நிலையில் அவளுக்கு எதிரே ஒரு

அழகிய இளம் வாலிபன் திறந்த கண் மூடாமல் அவளேயே பார்த்துக்கொண்டு மெய்மறந்து நிற்கிறுன். நிலைமையைப் புரிந்துகொண்ட கோயில் அர்ச்சகர், அந்த வாலிபனே அணுகி, ஒரு பெருந்தொகையைப் பேரமாகப் பேசி, அந்தப் பெண்ணின் உறவினரையும் சம்மதிக்க வைத்து, அந்த வாலிபனே அன்றிரவு அந்தப் பெண்ணின் வீட்டுக்கு அழைத்துப் போகிறுர். மகா பதிவிரதையாகிய அந்தப் பெண் இதற்கு இனங்கமாட்டாள் என்பதை உணர்ந்த உறவினர்கள், அர்ச்சகனின் ஆலோசனேயின்படி, பாலில் மயக்க மருந்தைக் கலந்து அருந்தச்செய்து விடுகின்றனர் உணர்ச்சியற்ற நிலையில் இருந்த அந்தப் பெண்ணுடன் அந்த வாலிபன் உறவு கொள்ளும் கொடுமைக்குத் துணைபுரி கின்றனர்.

மிருகவெறி தீர்ந்தபின், அந்த வாலிபனுக்கு மனித உணர்ச்சி தலையெடுக்கிறது,ஏதோ ஒரு உள்ளுணர்வு அவனே அச்சுறுத்துகிறது. தான் செய்த தவறுக்காக அவன் தன்னேத் தானே நொந்துகொள்கிறுன். அவள் மயக்கம் தெளிந்து எழுந்தபின், தான் கெடுக்கப்பட்டதை உணர்ந்தால் நிச்சயம் தற்கொலை செய்துகொள்வாள் என்று நினேத்து நடுங்கு கிறுன். அவள் மயக்கம் தெளியும்வரை காத்திருந்து தான் செய்த தவறுக்காக அவள் கொடுக்கும் எந்தத் தண்டனேயை யும் ஏற்றுக்கொள்வதே சரியான பரிகாரமாகும் என்று நினேக்கிறுன். எப்படியும் அவளேத் தற்கொலையிலிருந்து தடுக்கவேண்டும்' என்றும் உறுதிகொள்ளுகிறுன்.

அந்தப் பெண்ணுக்கு மயக்கம் தெளிகிறது. மெல்ல மெல்ல உணர்ச்சி திரும்புகிறது. கண்ணேத் திறந்து பார்க் கிறுள். எதிரே ஒரு இளம் வாலிபன். தனிமையில் தாளிடப் பட்ட அறை. ஒரே விஞடியில் அவளுக்கு எல்லாம் புரிந்து விடுகிறது, புழுவாய்த் துடிக்கிறுள். முட்டி மோதிக் கொண்டு அரற்றுகிறுள். அடிபட்ட நாகம்போல் சீறுகின்றுள். அந்த வாலிபன் கூனிக்குறுகி, உள்ளமும் உடலும் நடுங்கக்

கூப்பிய கரங்களுடன், இடையறுது சொறியும் கண்ணீருடன் மன்றுடுகின்றுன். இந்திரன் அகலிகைக்குச் செய்த கொடுமையை நினைவூட்டி, அதற்காக எந்த தண்டனை விதித் தாலும் ஏற்றுக்கொள்வதாக சொல்லிக் கெஞ்சிக் கும்பிட்டு, அவளிடம் தற்கொலை செய்துகொள்வதில்லை என்ற உறுதியைப் பெற்றுக்கொண்டு, எப்படியோ நடைப்பிணம் போல் அங்கிருந்து மெள்ள நழுவுகிறுன். ஆனுல் அவளும் ஒரு நிபந்தனையோடுதான் உறுதிமொழி தருகின்றுள். அதாவது என்றுவது ஒருநாள் தன் கணவனைச் சந்திக்க நேர்ந்தால், அவர் என்னை மன்னித்து ஏற்றுல் உயிர் வாழ்வேன், இல்லையேல் தற்கொலைதான் என்ற நிபந்தனை தான் அது. கெடுத்த வாலிபனும் கெடுக்கப்பட்ட அபலைப் பெண்ணும் யார் தெரியுமா? குழந்தைப் பருவத்தில் மணம் புரிந்துகொண்ட தம்பதிகள். சட்டப்படி கணவனும் மனைவியு மாகிய அவர்கள் அந்த உண்மையை அறியாமல், மனம் இடிந்து குமைகின்றனர். அந்தப் பெண்ணைக் கணவன் வீட்டுக்கு அனுப்ப ஏற்பாடாகிறது. ஆனுல் களங்கமடைந்த தன்னைக் கணவனுக்கு அர்ப்பணம்செய்துகொள்ள விரும்பாத அவ்வுத்தமி, ஒரு பாளுங்கிணற்றில் விழுந்து தற்கொலை செய்து கொள்ள முயலும்போது, அவளின் சிறிய தந்தை யினுலேயே காப்பாற்றப்பட்டுப் பினுங்குக்கு அழைத்துப் போகப் படுகிறுள். அங்கே அழகிய ஒரு ஆண் குழந்தையைப் பெற்றெடுக்கிறுள். வாழுளெல்லாம் நிகழ்ந்துவிட்ட களங் கத்தை நினைத்தே கரைந்து ஓடாகத் தேய்ந்து உருமாறிப் போன அந்தத் தம்பதிகள், வயோதிகத்தின் முதிர்ச்சியிலே, துப்பறியும் கோவிந்தனின் முயற்சியால் உண்மையை அறிந்து ஒன்று சேருகின்றனர்.

இதற்கிடையில் கதையில் எத்தனையோ பின்னல்கள். மாறுபட்ட பாத்திரங்கள், வில்லனின் கொடுமைகள், பாங்குக் கொள்ளை. இத்யாதி சம்பவங்கள் பல.

இதைப்போலவே அக்காலத்தில் தெய்வத்தின் பிரதிநிதி களாகக் கருதப்பட்ட மடாதிபதிகளின், அந்தரங்க காமலீலை

களையும் அநீதிகளையும் அப்பட்டமாகச் சித்தரித்துக்காட்டிய மற்றொரு புரட்சிப் படைப்புத்தான் சந்திரகாந்தா என்னும் நாடகம்.

இத்தகைய புரட்சிக்கருத்துக்கள் கொண்ட கதைகளைத் தேர்ந்தெடுத்து, நாடக உருக்கொடுத்து, அருமையான வசனங்களை அமைத்து, உயர்தரமான பயிற்சியும் உணர்ச்சி மிக்க நடிப்பும் நிறைந்த எத்தனையோ நாடகங்களை, சுமார் அறுபது ஆண்டுகளுக்கு முன்பே தமிழகத்திற்கு வழங்கிய பெருமை, மறுமலர்ச்சி நாடகத்தந்தை திரு. கந்தசாமி முதலியாருக்கே உரிமையாகும்.

பழமையும் புதுமையும்

''பழையன கழிதலும், புதியன புகுதலும்
வழுவல, கால வகையினானே'

என்ற சூத்திரத்தின்படி—காலப்போக்கிலே பல புதுமைகள் முகிழ்ப்பதும், சில பழமைகள் மறைவதும் இயற்கையே என்றாலும், பழமைகள் அனைத்துமே தள்ளத் தக்கவை யென்றோ, புதுமைகள் அனைத்துமே கொள்ளத் தக்கவை என்றோ முடிவுகட்டிக் கொள்வது நல்லதல்ல.

இந்த நூற்றாண்டின் தொடக்கத்திற்கு முன்பும் பிறகும், இங்கு நடைபெற்ற புராண நாடகங்களில் உள்ள மிக உயர்ந்த கருத்துக்களையெல்லாம் எளிதில் ஒதுக்கி விடுதல் புத்திசாலித்தனமென்றும் கூறமுடியாது.

இராமாயணம் போன்ற ஒரு சிறந்த காவியத்தை—அதன் பாத்திரப்படைப்பின் சிறப்பை—மனித தர்மத்தை விளக்கும் குணச்சிறப்புக்களுக்கு ஈடான இன்னொன்றை எளிதில் யாரும் படைத்துவிட முடியாது; இதுவரை யாரும் படைக்கவுமில்லை.

மகாபாரதத்தைப் போன்ற அரசியல் விளக்க நுணுக்கங்கள், அறிவியல் தெளிவுகள் நிறைந்த காவியத்தை, இன்னும் உலகமொழிகள் எவற்றிலும் காணமுடியவில்லே.

தமிழினத்திற்கே உரிய அரசியல் வரலாற்றுக் காவியமான சிலப்பதிகாரம் காட்டும் செந்நெறிகள் நமது பாரம்பரியப் பண்பாட்டு மரபுகளைப் பிரதிபலித்துக் காட்டும் காலக்கண்ணுடியாகக் காட்சியளிக்கின்றன.

இக்காவியங்களில் கில அமானுஷ்யக் கற்பனைகள் இருக்கலாம். அவைகளைப் பற்றி நம்மில் சிலர் பகுத்தறிவுக் கண்ணேட்டத்துடன் குறைகாணவும் விமர்சிக்கவும் கூடும். ஆயினும், அவைகளிலுள்ள ஆழமான அழுத்தமான நிதர்சனமான நீதிநெறிகள் நிரம்பிய வலுவான கதையம்சங்கள் நாம் படைக்கும் நவீனங்கள், நாடகங்கள் ஆகியவற்றில், பழமையில் படிவங்கள் நம்மையறியாமலே பிரதிபலிப்பதைக் காணுகின்ருேம். சான்றுக்கு ஒன்றைப் பார்ப்போம்.

கோவலன் மாதவி யென்னும் கணிகையின் பால் காமுற்றுக் கைப்பொருளெல்லாம் இழந்து, கடைசியில் கண்ணகியுடன் மதுரை சென்று அங்கே கள்வனென்று குற்றம் சாற்றப் பெற்று மரணதண்டனை யடைகிருன்.

இந்தச் சிலப்பதிகாரக்கதையின் கருப்பொருள் எதுவோ அதையே அஸ்திவாரமாக்கி, எத்தனையே நவீன, கோவலன் கண்ணகி, மாதவி பாத்திரங்களை மையமாக வைத்து, புதுப் புது நாடகங்கள் புனையப் பெற்றுள்ளது என்பதைக் கூர்ந்து நோக்கினுல் தெரியும்.

பதிபக்தி, சதிலீலாவதி, ரத்தக்கண்ணீர் போன்ற எத்தனையோ கதைகள் அணுகுமுறை—அமைப்புமுறை நடை உடை வேறுபாடுகள் இவைதவிர, அடிப்படைக்கதை அம்சம் ஒன்றே ஆகும்.

அதைப்போலவே, நல்லதங்காள் என்னும் நாடகம் அண்ணன் தங்கை பாசத்தை அடிப்படையாகக் கொண்ட கதை. அதே அச்சில் எத்தனை நவீனங்கள்!

நான் எழுதிய அந்தமான் கைதி, மற்றும் என் தங்கை, பாசமலர், தைபிறந்தால் வழிபிறக்கும் போன்ற பல கதைகளைச் சொல்லலாம்.

மற்றும் உலகமே கண்டு வியப்புறும் வண்ணம், பாரதப் பெருநாட்டில் விடுதலைக்கும் அதை ஒட்டியே உலகின் ஏனைய பகுதிகளின் காலனி ஆதிக்கங்களையெல்லாம் ஒழித்து சுதந்திரச் சுடரொளி பரவுவதற்கும் காரண கர்த்தராய் விளங்கிய மகாத்மா காந்தியடிகள், சத்தியம், அஹிம்சை, சத்யாக்ரகம் ஆகிய லட்சியங்களில் உறுதி கொள்வதற்குக் காரணமாய் அமைந்ததே, அவர் இளம் பருவத்தில் பார்த்த ஹரிச்சந்திரா என்னும் நாடகம்தான் என்று காந்தி யடிகளே தமது சுயசரிதையில் கூறியுள்ளார் என்றால், நாடகத்தால் விளையும் நற்பயன்களுக்குச் சான்று இதனிலும்வேறு வேண்டுமோ?

நாடகமும்—திரைப்படமும்

திரைப்படங்களின் வருகையால் வளர்ச்சியால் நாடகக் கலை நலிந்துவிட்டது என்ற கருத்து, நீண்ட நெடுங்கால மாக நமது நாட்டில் நிலவி வருவதை நாம் அறிவோம். இதில் ஓரளவு உண்மையும் உண்டு என்பதில் ஐயமில்லை. ஆனால் திரைக்கலை தரத்திலும் திறத்திலும் உயர்ந்து, அந்த அளவுக்கு நாடகக்கலை உயர முடியாமல் மக்களைக் கவரமுடியாமல் நலிந்து விட்டது என்று சொல்லமுடியாது.

மௌனப்படக் காலத்திலிருந்து ஏறத்தாழ அரை நூற்றாண்டுகாலமாகத் திரைப்படத்துறையின் வளர்ச்சியை நுணுகி ஆராய்ந்தால், நாடகக்கலையின் உயர்ந்த சிறப்பை மிஞ்சும் அளவுக்குத் திரைக்கலை இன்னும் வளர்ச்சி பெற்று விடவில்லையென்ற கசப்பான உண்மையை, யாரும் மறுக்க முடியாது.

கதைகள், காட்சி அமைப்பு முறைகள், எழுத்தாளர்கள் பயிற்சியாளர்கள் அனுபவ முதிர்ச்சியும் நடிப்புத்திறமும்

மிக்க நடிக நடிகையர்களின் வருகையால் கிடைத்த பயன். ஆகிய இத்தகைய பெரும் சிறப்புக்குரிய நாடகக்கலையின் வளர்ச்சிமிக்க திறங்கள் பல, இன்றுவரை திரைக்கலைக்குப் பயன்பட்டு வருகின்றதே தவிர, நாடக்கலை வளர்ச்சிக்குத் திரைக்கலை எட்டுணையும் பயன் பட்டதில்லையென்பது வெள்ளிடை மலை.

நாடகக்கலையின் உயர்வான அம்சங்களையெல்லாம் தனது வளர்ச்சிக்குக் கபளீகரம் செய்து கொண்டது மட்டு மின்றி, தனது மலிவான மட்டரகமான கீழ்த்தரக் கவர்ச்சி களின் மூலம், பூதாகாரமான வளர்ச்சியைக் கண்டிருக்கும் திரைப்படத்துறை, பெருநகரங்கள் முதல் சிற்றூர்கள் வரை யுள்ள அனைத்துக் கலையரங்களையும் தானே ஆக்ரமித்துக் கொண்டதன் மூலம், ஆற்றலும் உயிர்த்துடிப்பும் நிறைந்த உயர்ந்த நாடகக்கலைக்கு எங்கெங்கும் அரங்கங்கள் கிடைக் காத அவலநிலை ஒரு பக்கமும், நாடகக்கலை வல்லுநர்கள் நடிகர்கள் அனைவரும் திரைக்கலைத் துறையையே நிரந்தர மாகக் கொண்டு. பிறந்த இடத்தை மறந்துவிட்ட. காரணத் தால், இன்று நாடகக்கலை நலிவுற்றுப் பொலிவற்று நிற் கின்றது.

திரைப்படத்துறை தோன்றிய காலத்திலிருந்து இன்று வரை அதன் வெற்றிக்குக் காரணமாய்த் திகழ்ந்த நடிக நட்சத்திரங்களின் பட்டியலைத் தொகுத்துப் பார்த்தால் இதன் உண்மை விளங்கும்.

திருமதிகள் டி. பி. ராஜலட்சுமி, கே. பி. சுந்தராம்பாள், எம். ஆர். சந்தானலட்சுமி, எம். எஸ். விஜயாள், எஸ். டி. சுப்புலட்சுமி, பி. எஸ். ரத்னுபாய், சரஸ்வதிபாய், பி. எஸ். சிவபாக்கியம், எம். எம். ராதாராய், எஸ். ஆர். ஜானகி, கே. டி. ருக்குமணி, குமாரி ருக்குமணி, பி. கண்ணம்பா, காஞ்சனமாலா, பி. பானுமதி. ஸ்ரீரஞ்சனி, அஞ்சலிதேவி, அசுவத்தம்மா, எம். எஸ். எஸ். பாக்கியம், மனோரமா, அங்கமுத்து, பி. ஆர். மங்களம்; திருவாளர்கள்

வி. ஏ. செல்லப்பா. எம். ஆர். கிருஷ்ணமூர்த்தி டி. எஸ். சந்தானம், வி. எஸ். சுந்தரேசய்யர், பி. எஸ். வேலு நாயர், கே. பி. கேசவன், கே. பி. காமாட்சி, கே. கே. பெருமாள், காளி என். ரத்தினம், டி. ஆர். பி. ராவ், பி. யு. சின்னப்பா. எம். கே. தியாகராஜபாகவதர், சி. எஸ். ஜெயராமன், பி. எஸ். கோவிந்தன், பி. ஜி. வெங்கடேசன், நவாப் ராஜமாணிக்கம், எம். எம். மருதப்பா, சி. வி. வி. பந்துலு, எம். ஆர். ராதா, எம். கே. ராதா, டி. எஸ். பாலையா, என். எஸ். கிருஷ்ணன், எதார்த்தம் பொன்னுசாமி, ஆள்வார் குப்புசாமி, வி.கே. ராமசாமி, காக்கா ராதாகிருஷ்ணன். சி. எஸ். பாண்டியன், கே ஏ. தங்கவேலு, டி. கே. சங்கரன், டி. கே. முத்துசாமி. டி. கே. சண்முகம், டி. கே. பகவதி, கே. ஆர். ராமசாமி, புளிமூட்டை ராமசாமி, எஸ். வி. சுப்பையா, ஏ. பி. நாகராஜன், டி. வி. நாராயணசாமி, எஸ். எஸ். ராஜேந்திரன், என். எஸ். நாராயணன், பிரண்ட் ராமசாமி, டி.என். சிவதாணு, எம். என் நம்பியார், கே. சாரங்கபாணி டி. பாலசுப்ரமணியம், ஆர் பாலசுப்ரமணியம். டி. ஆர். ராமச்சந்திரன், டி. கே. ராமச்சந்திரன், முத்துராமன், கே. டி. சந்தானம், டி. ஆர். மகாலிங்கம், நாகேஷ், சுந்தரராஜன், ஸ்ரீகாந்த், சிவாஜி கணேசன், எம்.ஜி. சக்ரபாணி, இன்றைய முதலமைச்சர் எம். ஜி. ஆர். ஆகிய நடிகக் கலைமா மணிகளும்.

திருவாளர்கள்—பாஸ்கரதாஸ், பூமிபாலகதாஸ், லட்சுமணதாஸ், கவிக்குஞ்சர வாத்தியார், சுந்தரவாத்தியார், உடுமலை நாராயணக்கவி, கே. பி. காமாட்சிசுந்தரம், கொத்தமங்கலம் சுப்பு, பி. எஸ். ராமய்யாதாஸ், மருதகாசி, கே. டி. சந்தானம், எஸ். டி. சுந்தரம், கம்பதாசன், நான். (கு. சா. கிருஷ்ணமூர்த்தி) ஆகிய திரைப்படக் கவிஞர்களும்,

திருவாளர்கள் — ஜி. கோவிந்தராஜநாயுடு, எம். எஸ் ஞானமணி, ஜி.ராமனாத அய்யர், டி.ஏ.கல்யாணம், எஸ். எம். சுப்பையாநாயுடு, எம். எஸ். விஸ்வநாதன்

வி. ஸி. திவாகர், டி. எம். இப்ராஹிம், எஸ். வி. வெங்கட் ராமன், சி. எஸ். ஜெயராமன், என். எஸ். பாலகிருஷ்ணன் ஆகிய திரைப்பட இசை அமைப்பாளர்களும்,

திருவாளர்—ப. சம்பந்தமுதலியார், து. தா. சங்கரதாஸ் சுவாமிகள், எம். கந்தசாமி முதலியார், வி. எஸ். வடிவேலு நாயக்கர், சதாவதானம் கிருஷ்ணசாமிப் பாவலர், ரா. வெங்கடாசலம், நான் (கு. சா. கிருஷ்ணமூர்த்தி) ப. நீலகண்டன், சக்தி கிருஷ்ணசாமி, ஸ்ரீதர், எஸ். டி. சுந்தரம், அறிஞர் அண்ணா, டி. கே. கோவிந்தன், கலைஞர் மு. கருணாநிதி, ஏ. பி. நாகராஜன், கே. எஸ் கோபாலகிருஷ்ணன், இரா பழனிச்சாமி, திலகம் நாராயணசாமி, ஜே. ஆர். ரங்கராஜு, வடுவூர் துரை சாமி அய்யங்கார், நாஞ்சில் ராஜப்பா, கே. பாலச்சந்தர் ஆகிய கதை வசனக்கர்த்தாக்களும்;

திருவாளர்கள்; டி. கே. முத்துசாமி, ப. நீலகண்டன் சி. வி. ஸ்ரீதர், கே. எஸ். கோபாலகிருஷ்ணன், என். எஸ். கிருஷ்ணன், திருமலை மகாலிங்கம், ஏ. பி. நாக ராஜன், கே. பாலசந்தர், எம். ஜி. ஆர். ஆகிய திரைப்பட இயக்குநர்களும், திரைப்பட சகாப்தம் தொடங்கிய காலத்திலிருந்து இன்று வரை ஏறத்தாழ அரை நூற்றாண்டு காலமாகத் திரைப்படக்கலையின் வாழ்வுக்கும் வளர்ச்சிக்கும் பயன் பட்டிருக்கின்றனர் என்பதும், மேற்படி கலையின் மூலம் தங்கள் வாழ்வையும் உயர்த்திக்கொண்டனர் என்பதும் நாம் அறிவோம்.

நான் மேலே தந்திருக்கும் பட்டியலில் உள்ள அத்தனை பேரும் நாடகக்கலைத்தாயின் அரவணைப்பில் பயின்று, பின் திரைப்படத்துறைக்கு வந்தவர்கள் என்பதை உங்கள் கவனத்திற்கு வைக்கின்றேன். இதற்குப் புறம்பாகவும் சில கலைஞர்களும், சில கலைநுணுக்க வல்லார்களும் திரைப்படத் துறைக்கு வந்திருக்கின்றனர் என்றாலும், நாடகக்கலை போட்டுத்தந்த அடித்தளத்தின் பலத்தில் நிற்பதைக் காணு

கின்றோம். ஆனால், இந்த வனப்பும் வாழ்வும் இன்னும் எத்தனை காலத்துக்கு நிலைத்து நிற்கும்?

ஒரு மக்கள் திலகம் எம். ஜி. ஆர். ஐப்போன்றோ, ஒரு நடிகர் திலகம் சிவாஜிகணேசனைப் போன்றோ, மக்கள் மனத்தில் நிரந்தரமான இடத்தைப் பெறும் தகுதிபெற்ற கலைஞர்களை நினைத்த மாத்திரத்தில் உருவாக்கிவிட முடியுமா? டி. எஸ். பாலையா, எம் ஆர். ஆர்., எம். கே. ஆர்., எஸ். வி. சுப்பையா, எம். என். நம்பியார்., டி. கே. எஸ். சகோதரர்கள் மற்றும் எத்தனையோ குணச்சித்ர நடிகர்களை நாடகக் கலைதான் வழங்கியது. கலைவாணர் என். எஸ். கே, கே. ஏ. சாரங்கபாணி, காளி என் ரெத்தினம், கே. ஏ. தங்கவேலு, போன்ற எண்ணற்ற நகைச்சுவை நடிகமாமேதைகளை வழங்கியது நாடகக்கலை. மற்றும் நாடகாசிரியர்கள், இயக்குநர்கள், இசை அமைப்பாளர்கள் நடன ஆசிரியர்கள், கவிஞர்கள் என்று பல்வேறு வகைக் கலைநுணுக்க வல்லுநர்களை உருவாக்கிக் கொடுக்கும் தொழிற் கூடமாகத் திகழ்ந்துவந்த கலைக்கூடங்கள் அனைத்தும், பொய்யாய்க் கனவாய் மறைந்துவிட்டதை நம் தலைமுறையிலேயே கண்டு விட்டோம்.

நாடகக் கலையின் மறுபதிப்பாக, மக்களின் மனத்தை எளிதில் கவரும் சாதனமாக, பொழுதுபோக்கும் கருவியாக, ஏற்றமிகு கருத்துக்களைப் பரப்பி, எழுச்சி மிகு சமுதாயத்தை உருவாக்கத்தக்க காலக் கண்ணாடியாக விளங்கும் திரைப்படத் துறையைப் புதிய கண்ணோட்டத்தில், புரட்சிக் கருத்துக்களை மக்களின் உள்ளங்களிலே விதைத்து வளர்க்கும் பொறுப்பை, எதிர்காலத்திலே நாம் ஏற்றுக் கொள்ளவேண்டும். நாடகக்கலை புனர்வாழ்வு பெற்றால்தான் திரைக் கலைக்குக் கலைஞர்களை உருவாக்க முடியும்.

மாநகரங்கள், நகரங்கள், நடுத்தர நகரங்கள் முதல் சிற்றூர்கள்வரை பெரிதும் சிறிதுமாக நூற்றுக்கணக்கான கலையரங்கங்கள் நாடகத்திற்கென்றே அமைக்கவேண்டும். இவைகள் திறந்தவெளி அரங்கங்களாகச் சிக்கனமுறையில் ஆங்காங்குள்ள நகராட்சி ஊராட்சி ஒன்றியங்களே பொறுப்

பேற்றுச் செய்துவிட முடியும். இதே சமயத்தில், குறைந்தது ஒரு பத்து நிரந்தர நாடகக் குழுக்களாவது தமிழகத்திலே தோன்றுவதற்கான முயற்சியைத் தமிழகஅரசு உடனடியாகத் தொடங்கியாகவேண்டும். இதற்கு அறிஞர் அண்ணு அவர்கள் அருமையான பல திட்டங்களைத் தீட்டியிருந்தார். அவற்றையெல்லாம் புரட்சித் தலைவர் தமது ஆட்சிக் காலத்திலேயே நிறைவேற்றி, நாடகக் கலையை வாழவைக்க வேண்டும் என்பது எனது தாழ்மையான வேண்டுகோள்.

தன்னை வளர்த்த தாய்க் கலையாம் நாடகக் கலையைத் தானும் வளர்க்க–வாழ்விக்கத் தவறமாட்டார் புரட்சித் தலைவர் என்று நம்புகின்றேன்.

நாடகக்கலையின் இன்றைய நிலை

நாடகக் கலையின் முற்காலம், பொற்காலம், தற்காலம் என்று மூன்று நாட்களுக்கும் மூன்று தலைப்பைத் தந்து எனது உரையை தொடங்கினேன். இன்று மூன்றும்நாள் உரையின் முடிவு கட்டத்தை நெருங்கிக் கொண்டிருக்கிறேன்.ஆயினும், தற்காலம் என்ற தலைப்பைத் தொடுவதற்கு இன்னும் தயக்கமும் தடுமாற்றமும் ஏற்படுகின்றது. காரணம் உள்ளங்கை நெல்லிக்கனிபோல் நம் எல்லோருக்குமே தெரிந்ததுதான். ஆம், இன்றைய தமிழ் நாடகக் கலையின் சூன்ய நிலை என்னை அத்தகைய தயக்கத்திற்கு உள்ளாக்குகின்றது.

இந்த நூற்ருண்டின் ஆரம்ப காலம் தொடங்கி, அரை நூற்ருண்டு காலம்வரை, ஒன்றன்பின். ஒன்ருய்ப் போட்டி போட்டுக் கொண்டு தோன்றிய நூற்றுக்கணக்கான நாடகக் குழுக்கள், அவைகள் சாதித்த சாதனைகள், நடத்திய ஒப்புயர்வற்ற நாடகங்கள், அவற்றை எழுதியும் பயிற்சி தந்தும் உயர்த்திய ஆசிரியர்கள், அதன்மூலம் மக்களின் பேராதரவு பெற்று விளங்கிய எண்ணற்ற நடிக நட்சத்திரங்களின் ஆற்றல், அபரிமிதமான இசைத்திறம், இவை அனைத்தும் பொய்யாய்க் கனவாய்ப் பழங்கதையாய்ப் போனதை எண்ணுந்தோறும் இதயம் வேதனையால் விம்முகிறது. நாடகக் கலையின் சென்ற கால வரலாறு தெரிந்த அனுபவத்

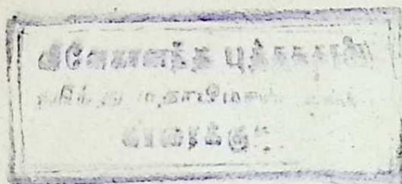
தால் உணர்ந்த பெரியோர்கள் யாரைக் கேட்டாலும் இந்த வேதனையைத்தான் வெளிப்படுத்துவார்கள்.

ஒரு நாட்டின் பெருமையை, அந்த நாட்டின் கலை, நாகரிகம், பண்பாடு, பாரம்பரியம் இவற்றைக்கொண்டுதான் மற்ற நாட்டினர் மதிப்பிடுவார்கள் என்ற உண்மை, எல்லா நாட்டினருக்கும், எல்லாக் காலத்திற்கும் உரிய இலக்கண மாகும்.

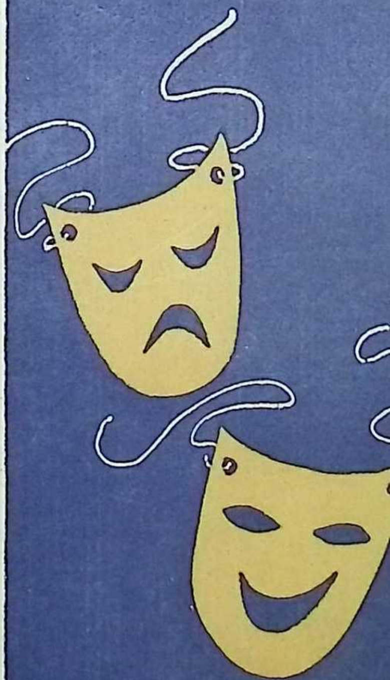
அந்த அளவு கோலைவைத்து, இன்றைய தமிழ் நாடகக் கலையின் நிலையைப் பார்க்கும்போது, மற்ற இனத்தினர், மற்றமொழியினர், மற்ற நாட்டினரின் முன்னே தலை குனிய வேண்டிய தாழ்ந்த நிலைக்கு நாம் வந்துகொண்டிருக்கிறோம் என்ற உண்மையை ஒப்புக்கொண்டே ஆகவேண்டும். என் றென்றும் நமது நிலை இதுவாகவே இருந்திருந்தால் இன்று இதற்காகக் கவலைப்படாமல் கூட இருக்கலாம். ஆனால் மொழியையே முத்தமிழாகப் பகுத்து, அதில் நாடகத் தமிழுக்கென்றே தனியாக இலக்கணம் வகுத்து, அகத்தியம், பரதம், தொல்காப்பியம் என்று வழிவழியாக எண்ணற்ற நாடக இலக்கண நூல்களைப் படைத்துப் பெருமை பேசிக் கொண்டிருக்கும் தமிழ்க்குலம், இந்த அவல நிலைக்கு வரலாமா? நாளைய வரலாறு நம்மைக் கண்டு நகைக்காதா என்பதுதான் என் கவலை.

சென்னைப் பல்கலைக் கழகத் தமிழ்த் துறைத் தலைவர் அவர்களும், பல்கலைக் கழகப் பேராசிரியர்களும், பல்வேறு கல்லூரிகளைச் சேர்ந்த பேராசிரியர்களும், குறிப்பாக, சிலம்புச் செல்வர் போன்ற அறிஞர் பெருமக்களும் ஆராய்ச்சி மாணவர்களும் குழுமியுள்ள இம்மாமன்றத்தில் இந்த எனது எளிய வேண்டுகோளைச் சமர்ப்பிக்கும் வாய்ப் பளித்தமைக்காகத் துணைவேந்தர் அவர்களுக்கும், பதிவாளர் அவர்களுக்கும், தமிழ்த் துறைத் தலைவர் அவர்களுக்கும், மீண்டும் ஒருமுறை எனது பணிவார்ந்த நன்றியையும் வணக்கத்தையும் கூறி அமைகின்றேன்.

வணக்கம்







wrppper printed by :
rabhu printing house, madras-600 017.